This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Oxford University

**GALLERIES.**

302251549V

# Der Dornauszieher

und

# der Knabe mit der Gans.

## Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen.

Von

**Dr. Adolf Furtwängler.**
Freiburg i. B.

Mit 2 Holzschnitten.

**Berlin SW. 1876.**
Verlag von Carl Habel.
(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)
33. Wilhelm-Straße 33.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

„Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen.“ Göthe.

Unter den zahlreichen Statuen, die uns das Alterthum hinterlassen hat und die jetzt, in den Museen Europas zerstreut, den Gegenstand unsrer gerechten Bewunderung bilden, sind doch nur wenige, die sich eines so gesicherten und weithin verbreiteten Ruhmes erfreuten, wie die beiden Werke, die uns im Folgenden beschäftigen sollen; ich meine, der Knabe mit der Gans, der uns leider nur in mehreren Marmorkopien erhalten ist, und der Dornauszieher, dessen bronzenes Original auf dem Capitol in Rom bewahrt wird. Beide Statuen sind jedem Laien bekannt, ja der die Gans würgende Knabe ist so in's Volk gedrungen, daß man ihn z. B. zum Schmucke moderner öffentlicher Brunnen nicht unpassend verwendet findet. Es ist diese Vorliebe unsrer Zeit auch leicht erklärlich: ein uns menschlich so nahe berührender Zug weht aus jenen Werken uns entgegen und die einfache, allgemeine Wahrheit in der Erfindung zweier an sich unbedeutender Scenen aus dem Kinderleben, jedem sofort verständlich, jedem etwas bietend — sie fesselt uns hier dauernder, allgemeiner, als es jene immer nur Wenigen vollständig faßbaren idealen Göttergestalten vermögen. Während letztere dem Nichteingeweihten immer fremdartig bleiben mögen, gelten ihm erstere längst wie liebe Verwandte.

Man dürfte nun erwarten, daß über zwei so bedeutende Werke auch die Kunstwissenschaft zu gesicherten Resultaten gelangt sein sollte und daß man über ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte griechischer Kunst im Klaren sei. Indeß, so viel einzelne, sich entgegengesetzte Ansichten geäußert worden sind, so hat man doch bisher unterlassen, die Frage im größern Zusammenhang zu behandeln und konnte deshalb nicht zu befriedigenden Schlüssen gelangen. Auch die gesonderte Betrachtung beider Werke, von der wir bei der folgenden Untersuchung natürlich ausgehen müssen, ist nicht überflüssig; ist doch sogar die Ansicht ausgesprochen worden, es könnten beide Werke von einer und derselben Künstlerhand herrühren.

Der Knabe mit der Gans, auf den wir zuerst unsre Blicke richten wollen, ist ein kecker Junge, etwa im Alter von 4 — 5 Jahren. Sein Lieblingsthier und Spielgefährte ist die Gans des Hauses. Es stand nemlich im Alterthum die Gans allgemein in hoher Achtung, sie gehörte nebst Hund, Schlange und Widder zu den unentbehrlichsten Hausthieren, man schätzte sie als das Symbol einer vollendeten Hausfrau, ja man schwor sogar bei ihr. Die Lieblingsgänse der Penelope, die sie im Traume getödtet sieht und ihre Freude, als sie des Morgens noch leben, sind gewiß Jedem aus der Odyssee erinnerlich. Natürlich spielten indeß neben den Frauen besonders auch die Kinder gern mit diesen Thieren. Auf Kunstwerken aller Art sehen wir sie daher oft so dargestellt, bald in ruhig freundlichem, bald in neckisch feindlichem Verkehre mit der Gans;[1]) denn oft ist das Thier auch eigensinnig, und so ist unsres Jungen Gans heute besonders widerspenstig, ja sie will ihm und seinen Neckereien mit Gewalt entfliehen. Er aber packt sie fest mit den Armen um den Hals und stemmt zugleich die ganze Last seines zurückge-

beugten Körpers gegen die heftig vorwärtsstrebende Kraft des Thieres. So entwickelt sich das reizendste Widerspiel der Kräfte,[2]) das zu genießen man sich so stelle, daß der Kopf des Knaben im Profil erscheint. Schon dieses rein formale Interesse an dem abgewogenen Gleichgewicht widerstrebender Kräfte bedingt einen großen Theil des Zaubers, den das Werk auf uns ausübt. Dazu kömmt aber noch das Anziehende des Inhalts. Es ist kein bloßes Spiel, dem Knaben ist es Ernst; und wie an seinem Körper jedes Glied und jeder Muskel mit Anstrengung nach Einem Ziele arbeitet, so leuchtet auch aus seinem Gesichte die entschiedenste Energie und der regste Eifer, das Thier zu bewältigen. Der Kampf ist ihm nichts Kleines, er erfüllt sein ganzes Wesen und richtig ist die Vergleichung Overbecks (Geschichte der gr. Plastik II, 126), die Sache sei ihm ebenso wichtig wie Herakles die Erwürgung des Nemeischen Löwen. — Hier liegt aber der Kernpunkt: solches Aufgebot der ganzen Energie und aller Kräfte, als gälte es das Höchste, Größte — und das um eine Gans! — Das geistige Interesse unsrer Statue besteht also in einem Contraste: die an sich unbedeutende Handlung macht sich wichtig als bedeutende Heldenthat, der große Eifer und Ernst des Knaben contrastirt mit dem geringen Interesse an sich, und in neidischer Sehnsucht rufen wir: o Glück der unschuldigen Kinder! ihr sorgt nur um euer Thier und kennt nichts Höheres, euch ist mit der Gans zu ringen — schon Heldenthat!

Wie anders tritt uns der Dornauszieher entgegen! Hier haben wir kein Kind, sondern einen Knaben im Alter von etwa zwölf Jahren vor uns. Er hat sich einen Dorn oder Splitter in den Fuß getreten, hat sich auf einen Stein gesetzt und legt nun ein Bein auf das andere, um sorgfältig die Ursache des Schmerzes zu entfernen. Mit der linken Hand hat er

den schmerzenden linken Fuß erfaßt, um die Sohle desselben aufwärts dem Gesichte entgegen zu drehen; die rechte Hand ist bereit, den Dorn selbst herauszuziehen, sobald die Stelle sicher erkannt ist. Den ganzen Oberkörper und mit ihm den Kopf neigt er aufmerksam aber ruhig und ohne jede heftige, auf Ostentation berechnete Gewaltsamkeit. Der Kopf entbehrt zwar alles weiteren psychischen Ausdrucks, aber wir verlangen auch nicht danach; denn das Ganze, die lebendige Natürlichkeit jeder Bewegung, die frische Ungezwungenheit, mit der Alles auf den Einen Zweck steuert, ist uns vollkommen genug. So bemerken wir auch nicht, daß die Natürlichkeit der Stellung mit der Verletzung eines sonst immer beobachteten künstlerischen Gesetzes erkauft ist. Indem nemlich sowohl das ganze stützende rechte Bein als der linke Fuß, das Centrum des Interesses und der Handlung, und endlich der Kopf, der geistige Mittelpunkt, von dessen scharfem Blicke die Lösung der Verwicklung, die Entdeckung und Entfernung des Dornes abhängt, indem alle diese drei Punkte, geistiger wie körperlicher Schwerpunkt, in einer Linie liegen und zwar allein auf der rechten Seite, während die linke uns gar kein Interesse bietet, ja durch die scharfe Ecke, die das heraufgenommene Bein bildet, mit der darunter befindlichen Leere unser Auge verletzt, so entstehen dadurch auffallende Verstöße gegen Symmetrie und harmonische Linienführung, wie sie in den uns erhaltenen Werken alter Kunst außerordentlich selten vorkommen. Ihre Beobachtung ist deshalb hier von ganz besonderer Wichtigkeit, was sich jedoch erst später im ganzen Umfange zeigen wird. So unläugbar jedoch diese Härte am Dornauszieher ist — denn man wende nicht ein, er sei blos für die Profilansicht von rechts gearbeitet; dies kann nicht der Fall sein, indem dadurch das den Körper bestimmende Hauptmotiv des heraufgenommenen Beines

unklar würde — so deutlich also jener Mangel zu Tage liegt, so wirkt er dennoch nicht störend auf den vollen und harmonischen Eindruck des Ganzen; ja wir achten ihn nicht und übersehen ihn, denn wir sehen nur, was der Künstler gewollt hat: den einen Moment, in dem die ganze Anlage und alles Interesse der Statue gipfelt, den klar und präcis gefaßten Moment, wie der Knabe behutsam den Dorn entfernt.

Daß zwischen unsern beiden Werken wesentliche Unterschiede existiren, ist wohl schon aus dem Vorstehenden klar geworden; um uns derselben jedoch im Einzelnen bewußt zu werden, beginnen wir mit einigen Bemerkungen über den formalen Charakter der Werke.

Im Knaben mit der Gans haben wir das Werk eines Meisters, der die Mittel der Technik vollkommen beherrscht und nach keiner Seite hin gebunden erscheint. Die naturalistische Durchbildung des kindlichen Körpers, die dennoch die Klippe der Plumpheit so glücklich überwunden hat, deutet ebenfalls auf die Zeit der vollsten Freiheit hin; denn erst da, im vierten Jahrh. v. Chr., kommen überhaupt Kinderbildungen in der statuarischen Kunst vor, während die ältere Zeit, der auch fast die ganze Vasenmalerei gefolgt ist (s. meine Schrift „Eros in der Vasenmalerei" München 1875. S. 70), nur das Knabenalter gebildet zu haben scheint. Das älteste Beispiel eines Kindes in statuarischer Kunst ist wohl der Plutos mit der Eirene von Kephisodot, zu Anfang des vierten Jahrh., welche Gruppe wir ja in der sog. Leukothea in München besitzen. Von demselben Meister war Dionysos als Kind von Hermes gewartet; es folgen dann Xenophons Plutos und des Euphranor, sowie des Skopas Leto mit Artemis und Apoll als Kindern, endlich ein Dionysoskind

von Praxiteles.[3]) Erst durch diese göttlichen Kinder geht der Weg zu unserm menschlichen.

Die vollste Freiheit zeigt ferner die Haarbehandlung unsrer Statue; ja der im Eifer in die Stirne gefallene Wisch Haare, der ganz gewiß nicht, wie Overbeck zu glauben scheint,[4]) ein Zusatz des Marmorkopisten ist, sondern vielmehr im Bronzeoriginale sehr fein ciselirt gewesen sein wird, dieser zufällig momentane, naturalistische Zug läßt uns jene Lysippische Reform der Haarbehandlung, die nach dem Zufällig-Wirklichen strebte, als bereits vorangegangen voraussetzen.

Davon finden wir nun im Dornauszieher das gerade Gegentheil: das Haar ist ein Muster strenger Stilisirung; in regelmäßig sich aneinanderreihenden Locken umgibt es eng anliegend den wohlgebauten Schädel, von einem Zuge beherrscht, ein systematisch geordnetes Ganzes bildend, das keine Spur jener naturalistisch zufälligen Motive zulassen kann; kurz es ist das Haar einer kaum aus den Fesseln des Archaismus befreiten Zeit mit streng idealer Naturauffassung. — Mit dieser älteren Zeit stimmt aber auch, wie wir sahen, das gewählte Alter sowohl, als jene Härte der Composition trefflich überein.

Nicht geringer als diese formalen Unterschiede unsrer beiden Statuen sind aber diejenigen in der geistigen Auffassung. Während wir nämlich beim Knaben mit der Gans das Interesse in einem Contraste bestehend fanden, so kann beim Dornauszieher von etwas Derartigem nicht die Rede sein; hier fesselt uns vielmehr Nichts als die unbefangne, vollkommne Darstellung eines gewöhnlichen Vorgangs in all seiner Einfachheit, der Natur abgelauscht und frei von jeglicher Nebenbeziehung. Ist doch die Handlung so einfach und gewöhnlich; einem Jeden von uns kann

täglich dasselbe begegnen, wenn er barfuß geht, wie es ja die Alten oft, und zwar auch außer dem Hause, thaten.

Ganz anders ist es mit unserm Heldenknaben, der mit der Gans ringt; denn das kann nur ein Kind thun und nur ihm kann dies ein so wichtiges Ereigniß werden.

So ist denn das gewählte Alter für den ganzen Charakter der beiden Werke von größter Wichtigkeit; denn hier bei dem Kinde faßt uns eine Sehnsucht nach dem glücklich unschuldigen Kindesalter, dort bei dem erwachsenen Knaben mischt sich Nichts derart in den reinen Genuß der Darstellung einer Alltagshandlung, der Darstellung frei von allen Nebenbezügen.

Nachdem wir uns so, ausschließlich durch Betrachtung der Kunstwerke selbst, die wesentlichen Unterschiede der beiden Statuen klar gemacht haben, kann für uns kein Zweifel mehr obwalten, daß beide nicht nur nicht etwa von derselben Künstlerhand sein können, sondern ganz verschiedenen Zeiten, ganz verschiedenen Cultur- und Kunstzuständen angehören müssen. Es gilt demnach jetzt durch Herbeiziehung äußerer Daten die historische Stellung unsrer beiden Werke genauer zu bestimmen.

Glücklicherweise haben wir hiefür wenigstens Einen festen Halt, indem der Knabe mit der Gans allgemein und mit Recht identifizirt wird mit einem von Plinius als infans anserem strangulans bezeichneten Werke des Boëthos. Zwar ist die Zeit dieses Künstlers nicht sicher und genau zu bestimmen, doch dürfen wir ihn mit aller Wahrscheinlichkeit in den Anfang der Diadochenperiode setzen.[5])

Leider fehlt uns jede äußere Angabe, um auch den Dornauszieher einer bestimmten Zeit und Schule zuzuweisen. Es bleibt daher nur ein Weg, um die oben entwickelten Unterschiede

unsrer beiden Werke historisch zu begreifen und zu würdigen, nur der Weg, daß wir uns von der ganzen Geschichte desjenigen Kunstzweiges, dem unsere Statuen angehören, nemlich der Genrebildnerei bei den Alten, einen Ueberblick zu verschaffen suchen.

---

Leider ist diese Aufgabe deshalb keineswegs leicht, weil so gut wie gar keine Vorarbeiten dazu existiren. Obwohl nemlich das antike Genre früher eine viel erörterte Streitfrage war, so dachte doch Niemand daran, die Sache historisch zu fassen, indem man meist der alten Kunst das Genre überhaupt absprechen zu müssen glaubte; und auch Stephani, der mit Recht bemerkt, daß man dabei fälschlich naturalistische Behandlung als dem Genre wesentlich betrachtet habe, behauptet nur im Allgemeinen von der alten Kunst, daß sie sich ebenso fleißig, wie die moderne, mit dem Genre beschäftigt habe, nur in idealistischer Weise.[6]) Dagegen hatte Otto Jahn schon früher (Berichte der sächsischen Gesellsch. d. Wiss. 1848, 41 ff.) es versucht, die Frage historisch zu nehmen, indem er namentlich auf die Bedeutung des großen Wendepunktes in der Alexandrinischen Zeit hinwies; doch waren seine Anschauungen, wenn auch in einigen Hauptpunkten richtig, doch mehr geahnt, als auf Thatsachen begründet, wie er denn fälschlich der voralexandrinischen Zeit das Genre ganz absprach. — Es ist daher vor Allem unsere Aufgabe, die wichtigsten uns durch die Literatur, wie die Monumente überlieferten Thatsachen zusammenzustellen, um so zur historischen Würdigung unsrer beiden Statuen befähigt zu werden.

Unter Genre in dem weitern, hier anzuwendenden Sinne verstehen wir alle diejenigen Stoffe, die, im Gegensatze zu den mythischen und historischen, eine beliebige, tägliche, gewöhnliche,

namenlose Einzelhandlung zum Repräsentanten ihrer ganzen Gattung erheben. Es sind daher alle Darstellungen herbeizuziehen, die nicht durch Namen bestimmte Individuen vorführen. Aber auch unter diesen Repräsentanten einer Gattung muß man scheiden zwischen den lediglich ihrer selbst wegen gearbeiteten Werken, die dem strengern Begriff des Genres entsprechen, und den durch äußere Bezüge enger bestimmten Darstellungen. Freilich ist diese Scheidung, namentlich in der alten Kunst, oft schwankend und ungewiß. Zur Verdeutlichung des Unterschiedes selbst diene folgendes Beispiel. Gesetzt man wolle heutzutage das Andenken eines besonders glänzenden Wettrennens verewigen, indem man die Gruppe eines rennenden Pferdes und eines daraufsitzenden Jockey's als Denkmal setzte, so würden wir dies Werk, das schon durch seine Inschrift die bestimmte Beziehung auf das stattgehabte Rennen kund gäbe, gewiß nicht dem eigentlichen strengen Genre zurechnen, so wenig als z. B. den Luzerner Löwen. Anders aber, wenn etwa ein Künstler aus eigenem Antriebe sich die Aufgabe stellte, die heftigste Bewegung eines Rennpferdes und das geschickte, aber von Hoffnung und Furcht aufgeregte Wesen eines Jockey's in einer Gruppe darzustellen — letzteres würde sicher ein Genrestück sein, so wenig es von ersterem sonst differiren möchte.

Doch gehen wir nun zunächst zurück in jene *ersten Zeiten* griechischer Kunstübung, so finden wir gerade in dieser ältesten, noch wesentlich von Asien her beeinflußten *dekorativen* Kunst nicht nur ein Ueberwiegen, sondern eine fast ausschließliche *Herrschaft des Genres*.

Nachdem der erste künstlerische Trieb im reinen Ornamente seinen Ausdruck gefunden, wagte man sich in der Darstellung

lebender Wesen zuerst an die den Menschen täglich umgebenden, bekannten Hausthiere, die sein liebes Besitzthum waren. Die weitere Stufe der ersten Menschen-Darstellung vergegenwärtigen uns einige uralte Athenische Vasen in der ursprünglichsten, kindlichsten Zeichnung (abg. in den Monum. dell' Instituto Bd. IX, t. 39 ff.). Gegenstand ist, der Bestimmung der Vasen für Gräber entsprechend, die Klage um den Todten und das darauffolgende Fest, Tanz und Wettfahren. Der Stoff ist also aus der Wirklichkeit genommen; aber die gewählten Momente sind die allgemein bedeutenden, bei jeder Todtenfeier wiederkehrenden, nicht zufällig einzelne. Schon hier also tritt der ideale Grundzug der hellenischen Kunst hervor: aus dem Wesen der Todtenfeier sucht man ein allgemein gültiges Schema derselben zu gestalten.

Der steigende Einfluß Asiens macht dann die wilden Raubthiere und ihre Kämpfe zu dem beliebtesten Gegenstande der Dekoration für Vasen und namentlich für die Waffen, wie wir aus Homer sehen, der uns ein treues Bild jener Kunstzeit liefert. Daneben kommen aber auch Menschen, und zwar Männerkämpfe vor, wie dies z. B. auf dem Wehrgehenk des Herakles der Fall war (Odyss. 11, 609 ff.). Weitaus am interessantesten ist aber die berühmte Beschreibung des Schildes des Achilleus. Auch hier findet sich noch gar nichts Mythisches, es sind lauter Bilder aus dem täglichen Leben: so zunächst im zweiten Kreise — der erste stellte Himmel und Erde dar — der Gegensatz einer friedlichen Stadt in Hochzeit, Spiel und Rechtsstreit, und einer kriegerischen in Belagerung, Hinterhalt und Ueberfall. Im dritten einerseits Pflüger, Schnitter und Erntefest, andrerseits Weinlese und eine friedliche, wie eine von Löwen angefallene Heerde. Tanz und Spiel im vierten Kreise schließt die unruhigen Gegen-

sätze harmonisch ab. So springt uns aus der Zusammenordnung dieser Darstellungen ein allgemein poetischer Gedanke entgegen: es ist das Menschenleben dargestellt in Freud und Leid, in Ruhe und Arbeit, in Friede und Krieg. Aber dieser Gedanke entspringt nicht aus der Art der Darstellung selbst; denn diese zeigt nur in aller Unmittelbarkeit und naiven Freude an sich selbst den wesentlichen Charakter jeder Handlung, wie denn Homer selbst einen leitenden Gedanken nicht bemerkt hat — dieser entsteht erst durch die Gegenüberstellung des Einzelnen und die Zusammenordnung im Raume. Anders werden wir es in der späteren schon sinkenden Kunst finden, wo der Gedanke die Darstellungsweise selbst gleichsam infiltrirt.

Die ausschließliche Herrschaft des Genres in dieser Zeit[7]) erklärt sich nur eben durch jenen idealen Zug, durch den sich Griechisches von Barbarischem gleich von Anfang an so scharf unterscheidet. Boten z. B. die Assyrischen Reliefs, die der Homerischen Kunst Vorbild waren, die Scene der Belagerung einer bestimmten Stadt chronikenartig gefaßt, so konnte der Grieche, der dem Historischen, sobald er es nicht unter einem idealen Gesichtspunkte fassen konnte, immer abgeneigt war und blieb, hierin nicht folgen, er machte das Genrebild einer belagerten Stadt daraus, womit er durch Gegenüberstellung einer friedlichen einen allgemeinen poetischen Gedanken gewann. Doch diese Art des Genres durfte und konnte nur eine Vorstufe sein zu Höherem, die Vorstufe zum Mythischen; denn dahin zielte ja jenes ideale Streben des Griechen, das die chronikenartige Darstellung seiner Vorbilder abwarf, um das Allgemeingültige, Wesentliche zum Ausdrucke zu bringen; dies bot aber der Mythus in reichlichster Fülle, der den allgemein und ewig geltenden Typus für alles menschliche Wesen und Handeln enthielt. Man könnte daher

fragen, warum der Grieche sich nicht gleich von Anfang auf den Mythus warf. Allein dieser Sprung von der realistischen Darstellung einzelner Fakta in den orientalischen Vorbildern zum idealen Mythus wäre zu groß gewesen und würde aller historischen Entwicklung widersprechen. Erst mußten statt der historischen Schlachten allgemein Männerkämpfe, und statt eines bestimmten Siegesfestes allgemein Tanzende und Feiernde gesetzt werden, ehe man etwa Troische Kämpfe und Apoll mit seinem Musenchor an jener Stelle treten lassen konnte. — Wie uns die griechische Kunst überall ein ewiges Muster streng naturgemäßer Entwicklung ist, und wie namentlich in der archaischen Periode kein Schritt vorwärts gethan wird, ohne durch das Vorhergehende gründlichst motivirt und vorbereitet zu sein, so haben wir auch hier gleich am Eingang griechischer Kunst ein schlagendes Beispiel jener Erfahrung: sollte sie nicht durch verfrühte Darstellung des Mythischen in phantastische Ungeheuerlichkeit verfallen, wie so manche Barbarenkunst, sollten jene wegen ihrer so menschlichen Fassung ewig bewunderten Bilder griechischen Mythus' entstehen, so mußte erst diese Vorstufe des Genres vorausgehen; hier mußten am allgemein Menschlichen die Typen ausgebildet werden, nach denen das Mythische sich dann gestaltete.

Doch bricht sich letzteres allmälig Bahn; anfangs zwar noch schüchtern und nur in beschränktem Maße auftretend, wie an dem von Hesiod beschriebenen Schilde des Herakles: zu den vom Schilde des Achilleus bekannten allgemeinen Darstellungen treten hier zuerst mythische Kämpfe und zwar die der Kentauren und Lapithen; dazu im gewohnten Gegensatze der friedliche Chor des Apoll mit seinen Musen; auch der Wettlauf wird durch eine mythische Scene ersetzt, indem man Perseus darstellt, wie er, von den Gorgonen verfolgt, über das Meer hin flieht.

Den steigenden Einfluß des Mythischen können wir noch an den *ältesten Vasen* beobachten; sie bieten zugleich den besten Beleg dafür, daß der allgemein menschliche Typus immer die Grundlage war. So kämpfen z. B. auf einer Vase aus Kameiros (Verh. der Philologenvers. 1864) zwei Männer über einen Todten — das beliebteste und häufigste Schema des Kampfes; doch zur Erhöhung des Reizes dieser ganz allgemeinen Darstellung sind die Namen Menelaos, Hektor und Euphorbos beigeschrieben, die der Künstler in einer, freilich etwas ungenauen, Reminiscenz an Homer hinzugefügt zu haben scheint. Die Namen zeugen hier nur von dem allmälig erwachenden Bedürfniß nach mythologischer Individualisirung; denn vorerst verzichtet man noch auf alle Einzelcharakteristik, man gibt das allgemeine Schema und fügt frei gewählte Inschriften als Zuthat, die die Darstellung nicht beeinflußt, hinzu. Solcher Art sind auch die ältesten Korinthischen Vasen; da finden wir z. B. (Archäol. Zeitg. 1864 t. 184) zwei Reiterzüge sich gegeneinander bewegen und die Inschriften bezeichnen einerseits Achill, Patroklos, Nestor u. A., andrerseits Hektor und Memnon — keine bestimmte mythische Handlung, sondern nur nach einem allgemeinen Gedanken die Haupthelden des Troischen Kriegs einander gegenübergestellt. Ein treffendes Beispiel, wie weit die Herrschaft des *allgemein Typischen* über das *speziell Mythische* geht, bietet eine andre Vase mit Troischen Kämpfen (Annali dell' Inst. 1862 tav. B.), wo Phönix, in der Poesie ein Greis, hier als Knappe des Achill auch wirklich als Knabe gebildet ist. Hier sieht man zugleich deutlich, wie unabhängig die Kunst gleich von Anfang der Poesie gegenübertritt: sie schafft sich erst eigene *künstlerische Typen* und diesen muß sich die *Ueberlieferung fügen*. — Aber wie wenig in dieser Zeit das Mythische noch

zur Herrschaft gelangt war, zeigt die berühmte Dodwell-Vase;[8]) denn hier sind zwar den Theilnehmern einer Eberjagd Namen beigeschrieben, aber nicht die einer bestimmten, uns bekannten mythischen Jagd. Daneben ist eine interessante Abschiedsscene: dem Jüngling Dorimachos (d. h. Speerkämpfer) legt eine Frau Alka (Kraft) die Hand auf's Haupt. So sehr ist in dieser Periode noch der allgemeine Gedankeninhalt vorwiegend vor mythischer Bestimmtheit.

Dennoch entwickelt sich die Darstellung der Sage rüstig an der Hand jener Typen; wie man denn z. B. die Kalydonische Eberjagd nicht anders darstellt, als die des täglichen Lebens. Endlich im Laufe des 6. Jahrhunderts eröffnete sich der volle Strom mythischer Darstellung mit erstaunlichem Reichthum in den beiden berühmten, leider nur durch Beschreibung bekannten Werken, dem Kypseloskasten und dem Throne des Amykläischen Apollo; die erhaltene sog. François-Vase, wenn auch etwas jünger, schließt sich ihnen würdig an. Hier haben wir denn nur Mythen, reilich zunächst noch nicht überall in voller, individueller Bestimmtheit, vielmehr sind die Beischriften noch wesentlich und nothwendig. Doch das Streben der Folgezeit ist nun, das individuelle Wesen jeder Sage mit möglichster Bestimmtheit darzustellen, so daß sie aus sich selbst klar ist.

Bevor wir diese erste Periode verlassen, muß darauf hingewiesen werden, daß die besprochenen Werke lediglich der dekorativen Kunst angehören, daß wir somit in einen völlig neuen Kreis treten, wenn wir im Folgenden zunächst das aus der monumentalen Kunst Ueberlieferte betrachten.

---

Um die historische Entwicklung des Genres weiter verfolgen zu können, sind wir wesentlich auf die Nachrichten der Schrift-

ſteller über die Künſtler und ihre Werke angewieſen; hieraus erwächſt aber eine große Schwierigkeit; denn jene Nachrichten laſſen in den meiſten Fällen gerade darüber Zweifel übrig, ob ein Werk als Genreſtück zu faſſen ſei, oder nicht. Dieſem Umſtande iſt es weſentlich zuzuſchreiben, daß die bisherigen Anſichten über das antike Genre ſo unklar und ſchwankend waren; und daher kommt es, daß z. B. ein großer Theil der von Overbeck in ſeiner Geſchichte der Plaſtik unter die Rubrik des Genres gezogenen Werke als nicht hierher gehörig abgewieſen werden muß. Es iſt nemlich hier vor Allem ein leider nicht immer genügend beobachteter Grundſatz im Auge zu behalten: wie bei der Behandlung eines Kunſtwerkes zuerſt die beſondere Gattung und Art desſelben in Erwägung gezogen werden muß, ſo hat man auch bei literariſchen Nachrichten auf die beſondere Art und Individualität des überliefernden Autors zu ſehen. Unſere beiden Hauptſchriftſteller für die Kunſtgeſchichte ſind aber Pauſanias und Plinius. Während nun erſterer, unſer exakter und bewährter Führer durch Griechenland, Alles aus eigener Anſchauung beſchreibt, und während das rein ſachliche, namentlich religiöſe Intereſſe bei ihm das künſtleriſche weit überwiegt, ſo daß er in ſeiner Beſchreibung faſt nur die öffentlichen und religiöſen Monumente berückſichtigt, wo ihm eben der mythologiſch intereſſante Name die Hauptſache war: ſo iſt bei Plinius das Verhältniß überall umgekehrt; er iſt ein Römer und Compilator im größten Maßſtabe, der in ſein ungeheures, aus 2000 Bänden excerpirtes naturgeſchichtliches Werk bei Gelegenheit der Metalle, Erden und Steine auch kunſtgeſchichtliche Notizen einfügt, indem er die verſchiedenen Künſtler mit ihren bedeutendſten Werken nach ſeinen Quellen angibt. Schon daraus dürfen wir abnehmen, daß uns Pauſanias in Bezug auf die Geſchichte des

Genres ein viel treuerer Gewährsmann sein wird, als Plinius; denn wo ein Name oder eine bestimmte Beziehung, deren Fehlen oder Vorhandensein ja ein Werk dem Kreise des Genres zuweist oder abspricht, zu seiner Zeit noch bekannt war, da wird er gewiß nicht verfehlt haben, sie anzugeben; andrerseits freilich konnte er bei seinen Prinzipien gerade auf das Genre sehr wenig Rücksicht nehmen. Dagegen finden wir bei Plinius eine große Menge von Kunstwerken unter allgemeiner genereller Bezeichnung des Gegenstandes angeführt und man hat sie meist auch wirklich alle für Genrestücke gehalten. Allein wir werden hierin sehr vorsichtig sein müssen; denn nicht nur Plinius selbst, sondern auch seine mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzenden Hauptquellen der Künstlernachrichten, wie Varro, Cornelius Nepos und Pasiteles lebten in einer, man möchte sagen, kosmopolitischen Zeit, wo die Kunstwerke aller Gegenden und aller Perioden in der weltbeherrschenden Roma zusammenströmten, und wo natürlich das historische und künstlerische Interesse das gegenständliche weit überwog; losgerissen aus dem ursprünglichen localen Zusammenhang sammelten sich die Werke in Rom und die berühmtesten schmückten in zahlreichen Copien die Villen der Reichen. Dazu kömmt, daß Plinius' Nachrichten ursprünglich zum weitaus größten Theil nicht auf periegetische, sondern auf historisch theoretische Werke der Künstler selbst zurückgehen. Diesen Künstlern nun, die seit der Alexandrinischen Zeit mit Eifer die kunsthistorischen Studien selbst aufnahmen, lag natürlich Alles am Formalen des Kunstwerks, viel weniger an der Bedeutung und den bestimmten Beziehungen. So bildete sich denn für die Hauptwerke allmälig eine Terminologie heraus, die in Gestalt fester Beinamen das künstlerische Motiv des Werks bezeichnete, und diese ging in Pli-

nius Werk über; so finden wir hier z. B. von Praxiteles einen Satyr „periboëtos“, einen Apollo „sauroctonos“, die Glykera von Pausias als „stephanoplocos“, d. h. Kränzeflechterin, einen Satyr des Antiphilos als „aposcopeuon“, d. h. als spähend bezeichnet u. s. f. Von hier war es aber nur ein kleiner Schritt dazu, nur jene das Motiv bezeichnenden Beinamen anzugeben, wie uns denn z. B. Plinius den Philoktet des Pythagoras nur als einen Hinkenden (claudicans) aufzählt oder uns von einem symplegma nobile redet (36, 24), d. h. einer Gruppe engverschlungener Personen, ohne uns über den Inhalt auch nur eine Andeutung zu geben; denn der in der Kunstsprache offenbar technische Ausdruck bezeichnet nur das Motiv und Nichts vom Gegenstande. Konnte man sich damit bei mythologischen Werken begnügen, mit um wie viel größerem Rechte durfte man es da nicht bei den Porträtstatuen thun? Denn diese konnten ja, wenn sie nicht gerade berühmte Persönlichkeiten darstellten, gegenständlich kein allgemeineres Interesse erwecken. Dagegen waren, bei der großen Ausdehnung der Porträtbildnerei im Alterthum, künstlerisch sehr bedeutende Werke zahlreich darunter, die sogar durch Kopien verbreitet wurden. Was war also natürlicher, als daß man diese blos nach dem künstlerischen Motive benannte und zu rubriziren suchte? Dies thaten gewiß schon die älteren Kunstschriftsteller, aber sehr häufig auch Plinius selbst; wie gang und gäbe gerade ihm dieser Gebrauch ist, zeigt z. B. eine Stelle (35, 28), wo er den Gegenstand eines Bildes des Malers Philochares allgemein als einen Greis mit seinem Sohne angibt und bis ins Detail beschreibt, rein zufällig aber gleich darauf auch die Namen der Beiden nennt. Ein anderes Beispiel, sehr geeignet uns vor den Allgemeinbenennungen des Plinius zu warnen, ist das folgende, in dem es sich sogar um ein

sehr berühmtes Portrait handelt: 35, 27 führt er den Gegenstand eines Bildes an als belli facies et triumphus. Man könnte danach an eine allgemeine allegorische Darstellung des triumphus denken. Anders belehrt uns § 93: es war triumphans Alexander in curru dargestellt und zwar von Apelles. Dort, wo es Plinius nur darauf ankam, zu zeigen, daß auch August öffentlich Gemälde aufgestellt, gibt er das Bild ganz kurz an, indem er nicht nur den Künstlernamen, sondern auch den Gegenstand selbst verschweigt und nur die Rubrik, das Genre dem er angehört, nennt. — Da die Quellen des Plinius wohl meistens bei den einzeln aufgeführten Porträts zugleich den Namen und die Rubrik, den Stand anführten, so findet sich dies bei Plinius auch noch öfter, sogar bei ganz unbedeutenden Persönlichkeiten; so werden genannt 35, 147 der Gaukler Theodorus und der Tänzer Alcisthenes, 35, 136 Lecythion, der Einüber oder Lehrmeister der Behendigkeit[9]), 34, 57 der (Sklaven-)Händler Lyciscus, 34, 59 der Stadienläufer Astylos, 68 der Fünfkämpfer Spintharus, 77 der Ringer Pythodemus. Es erhellt hieraus, wie leicht Plinius in solchen Fällen den Namen als das Unwesentlichere weglassen konnte; und das that er auch in sehr vielen Fällen. 35, 134 zum Beispiel können wir aus andern Quellen als sehr wahrscheinlich nachweisen, daß der allgemein angegebene „phylarchus“ des Athenion ein gewisser Reiteroberst Olympiodor war. — Ist Plinius also gewiß selbst sehr oft Schuld, daß wir nur das Genre und die Rubrik, nicht die Persönlichkeit selbst kennen, so fand sich doch auch oft schon in seinen Quellen der individuelle Name nicht mehr vor. Besonders scheint letzteres bei einigen in Rom befindlichen Werken der Fall gewesen zu sein; so die signa palliata und der nackte Coloß des Phidias (34, 54), von dem Samier Pythagoras sieben nackte Statuen und die

eines Greises (34, 60)[10]), von Polygnot ferner ein Gemälde, an dem man (in Rom) zweifelte, ob ein Hinauf- oder ein Herabsteigender dargestellt war; endlich von Aristides der Tragöde mit dem Knaben und der Greis der einen Knaben in der Leier unterweist, alle in Rom. Einmal (34, 87) fügt Plinius bei der Statue eines Redenden ausdrücklich hinzu: „persona in incerto est.“ Ebenso gehören die allgemeinen Bezeichnungen ganzer Klassen von Statuen (bei Gemälden kommt dies nicht vor) schon den Quellen des Plinius an. Näher kann indeß hier nicht auf diese Erscheinungen eingegangen werden und ich begnüge mich jene Rubriken, unter denen nach den eben entwickelten Prinzipien unbedeutendere Porträtstatuen resümirt zu erkennen sind, kurz anzugeben.

Es sind vor Allem die Athleten, deren allgemeine Anführung bei Plinius keineswegs auf Genrebilder zu beziehen ist. Oder ist es nicht ein schlagendes Zeugniß für unsre Ansicht, daß, während uns Plinius, mit Ausnahme weniger Fälle, immer nur das künstlerische Motiv, nicht den Namen des Athleten nennt, daß Pausanias dagegen nie blos das Motiv angibt und also von dieser ganzen angeblichen Rubrik des „athletischen Genres“ Nichts weiß[11]), sondern immer einen bestimmten Namen nennt? Um nur ein Beispiel zu wählen, ist es nicht auffallend, daß uns Pausanias von dem Künstler Daippos mehrere Athletenstatuen mit Namen nennt, Plinius aber nur einen „perixyomenos“, d. h. einen sich Abschabenden? — Es ist nun bekannt, wie viele Statuen siegender Athleten die Künstler namentlich an die Orte der großen Festspiele und besonders nach Olympia zu fertigen hatten. Diese stellten zwar einen bestimmten Athleten dar, aber in der Regel nicht mit seinen Portraitzügen; wenigstens durfte in Olympia erst wer dreimal gesiegt

hatte eine ikonische Statue haben. Diese Werke waren eine Hauptaufgabe für die berühmtesten Künstler; als Motiv wählte man entweder einen Moment des Kampfes selbst, in dem der Betreffende gesiegt hatte,[12]) so z. B. der bekannte Diskuswerfer des Myron. Oder man stellte die Vorbereitungen und Folgen des Kampfes dar, wie z. B. das Einsalben und das Abschaben des Staubes und Oeles, das Umlegen der Siegerbinde u. Ae. Die berühmtesten unter diesen Werken wurden in spätrer Zeit natürlich kopirt. Plinius selbst (35, 5) bezeugt uns den starken Verbrauch von Athletenstatuen im kaiserlichen Rom für die Palästren und Ringplätze der Reichen; wie sich in jener Zeit von selbst versteht, waren dies (signa externorum artificum heißen sie § 6) keine neuen Originalwerke, sondern Kopien der alten, manchmal auch diese selbst. Die einstigen Namen derselben gingen natürlich bald verloren und allgemein benannte man sie blos nach dem Motiv. Wir müssen demnach diese z. B. von Overbeck (Geschichte der gr. Plastik I² 344) für frei gewählte „Situationsbilder" gehaltenen Werke[13]), die Plinius als Rubrik mit „pyctae, athletae, luctatores," als Einzelwerke mit „discobolus, doryphorus, luctator, pentathlus, diadumenus, destringens se, peri-, apoxyomenus, talo incessens" u. ä. bezeichnet, sämmtlich von der Genrebildnerei ausschließen. Nicht als ob es im Alterthume überhaupt gar kein athletisches Genre gegeben habe, denn Werke wie z. B. die Florentiner Ringergruppe gehören offenbar dahin; vor der spätern helleniſtischer Zeit findet es sich aber schwerlich; das Streben, die künstlerische Bravour zu zeigen, führte zu solchen Aufgaben, denen auch z. B. der sog. Borghesische Fechter anzureihen sein wird. Für das bei Plinius aus der besten Zeit Erwähnte bleibt Obiges durchaus bestehen.

Nicht anders verhält es sich mit den bei Plinius unter dem

Titel „philosophi“ resümirten Statuen, die ungefähr seit Ol. 90 von vielen Künstlern gebildet wurden. Wir haben uns darunter wahrscheinlich nicht blos Philosophen und Gelehrte, sondern auch Redner und Dichter zu denken[14]), die seit dem vierten Jahrh. sehr häufig durch Statuen geehrt wurden; ja es mag vielleicht nur ein gewisser Typus vollbekleideter Gewandstatuen gemeint sein, im Gegensatze zu den folgenden Rubriken.

Dies sind nemlich „Bewaffnete, Jäger und Opfernde“. Auch sie wurden für „Gattungsbilder“ erklärt (z. B. von Overbeck Plastik II, 61), ohne daß man sich eine klare Vorstellung davon zu machen wußte. Ich halte auch sie, die übrigens von zahlreichen Künstlern genannt werden, nach obigen Analogien für bestimmte, immer wiederkehrende, besonders beliebte Porträtmotive. Daß die Vornehmen sich gerne als Jäger bilden ließen (seit Ende vierten Jahrh.), dürfen wir daraus schließen, daß sich Alexander sowohl von Lysipp[15]) und Leochares, als wahrscheinlich von Euthykrates[16]) auf der Jagd darstellen ließ, und daß Ptolemäus von Antiphilos jagend gemalt wurde. Ferner sind uns die späteren Grab- und Sarkophagreliefs, wo der Todte so oft jagend dargestellt wird[17]), ein sicher Beleg für die Beliebtheit dieses Motivs. Sehr belehrend ist endlich auch eine Stelle des Pausanias (6, 15, 7), wo er die Statue eines unbekannten Mannes (ἀνὴρ ὅστις δὴ) anführt, als im Typus eines Jagenden dargestellt: es ist eben ein solcher „venator“ des Plinius, den Pausanias ganz deutlich für ein unbekanntes Porträt hält. — Die „Bewaffneten“ sind natürlich Kriegsleute und Feldherrn, die man in kriegerischer Tracht zu bilden gewohnt war. — Die „Opfernden“ endlich sind als Priester zu denken, denen man sehr oft Statuen setzte. Mehr als zufällig ist doch das Zusammentreffen, daß z. B. Pythokritos, von dem

Plinius ſolche Opfernde erwähnt, uns durch eine Inſchrift als Künſtler einer Prieſterporträtſtatue bekannt iſt[18]).

So bleiben nur noch die verſchiedenen Rubriken von Frauen bei Plinius zu beſeitigen. Genannt werden „edle" Frauen, d. h. vornehme oder berühmte, alſo ſicher Porträts; ferner „betende und opfernde und verehrende,"[19]) auch „weinende" und endlich „alte" Frauen. Zweimal (von Phidias[20]) und Euphranor) wird eine cliduchos genannt, d. h. eine Prieſterin mit dem Tempelſchlüſſel — ganz gewiß kein Gegenſtand für eine „genreartige Darſtellung" (Overbeck Plaſtik II, 83), ſondern ſicherlich Porträt. Durch ſie kommen wir auch den andern auf die Spur, denn auch dieſe ſcheinen meiſt Prieſterinnen dargeſtellt zu haben. Letztere erhielten ſehr oft Ehrenſtatuen und meiſt waren ſie alt, im treuen Dienſte ergraut — daher die alten Frauen (anus) bei Plinius. Eine ſolche war z. B. die Lyſimache von Demetrios, die 64 Jahre der Athena gedient und deren Statue daher vor dem Erechtheion in Athen ſtand. Ja, es läßt ſich nachweiſen, daß der für Prieſterinnen in der alten Kunſt durchaus herrſchende Typus der alter Frauen war (ſ. Annali dell' Inst. 1872, 125); ferner daß man niemals vornehme Frauen[21]) alt darſtellte, denn dies geſchah nur bei Dienerinnen, Ammen und — Prieſterinnen. Es bleiben alſo als „anus", da profanen Dienerinnen ſchwerlich Statuen geſetzt wurden, nur die Prieſterinnen übrig. Ebenſo erklären ſich die bei Plinius genannten Motive des Opferns und Betens und Verehrens am beſten bei der Annahme von Prieſterinnen; übrigens ſtellte man auch mitunter profane Frauen opfernd dar, wie des Alkibiades Mutter Demarate von Nikeratos (Plin. 34, 88) ſchließen läßt (wenn dieſe nicht ſelbſt Prieſterin war). — Endlich die „weinenden Matronen" des Sthennis (34, 90), die man bisher auch meiſt für

eine von den Künstlern gar klassenweise fabricirte Art von Genrebildern gehalten hat, ohne die Ungeheuerlichkeit dieser Annahme zu bedenken, sind nur als Porträts älterer Frauen mit einem diesen eigenen Zuge der Wehmuth und dem entsprechender äußerer Haltung zu denken.[22]) — Die von Plinius genannten Rubriken entsprechen also ganz den verschiedenen Ständen, die vorzugsweise durch Porträtstatuen geehrt wurden. Es sind zunächst die höheren Militärs (armati), dann die reichen Privaten, die den Jagdsport lieben (venatores), endlich die Priester (sacrificantes). Dazu kommen die Athleten und die Denker und Dichter (philosophi), deren künstlerische Motive zu verschieden waren, als daß man die Rubrik danach hätte benennen können. Von den Frauen wird, neben den sonst durch Rang u. dgl. hervorragenden (nobiles), namentlich der Stand der Priesterinnen berücksichtigt, der in der Regel einzige, in dem die griechische Frau der Oeffentlichkeit und somit öffentlicher Ehren theilhaftig war; daneben scheinen vereinzelt noch Motive von Grabmonumenten für Frauen (flentes matronae, adornantes se feminae? s. Anm. 39) genannt zu werden.

Diese neuen Thatsachen für die Geschichte der antiken Porträt-Bildnerei stimmen mit dem bisher bekannten Charakter des griechischen Porträts durchaus überein: im Gegensatze zu den römischen, die nur allgemeine Schemata mit einem beliebigen Porträtkopfe bieten, suchen die griechischen Porträts immer schon in der ganzen Gestalt, dem gesammten Motive eine bestimmte Individualität oder wenigstens einen bestimmten Stand und seine Beschäftigungsart zu charakterisiren.[23]) Man denke an die erhaltenen Statuen des Alexander, Aristoteles, Sophokles, Demosthenes u. A. Apelles malte den kampfesmuthigen Klitus mit dem Rosse in die Schlacht eilend und den Helm von seinem

Knappen fordernd, oder den Feldherrn Antigonos bewaffnet mit seinem Rosse einherschreitend. Protogenes malt den Tragiker Philiskus sinnend, meditantem, ebenso Theoros (oder Theon) die Leontion, die Geliebte des Epikur cogitantem. Chabrias ließ seinen Statuen (Diodor 15, 33; Nepos Chabr. I spricht nur von einer) diejenige Stellung geben, durch deren Erfindung und Anwendung er seinen gepriesensten Sieg gewonnen: er kniete, den Schild an das Knie gedrückt und die Lanze dem Feinde entgegengestreckt. Anakreon, der Dichter der Liebe und des Weines, war im Rausche singend dargestellt (Paus. 1, 25, 1). An solche Beispiele reihen sich die Motive bei Plinius, die Opfernden und Betenden, die wehmüthigen Frauen u. s. w. für Porträts weniger bedeutender Persönlichkeiten passend an.

Trotz dieser beträchtlichen Säuberung im Gebiete des alten Genres, die uns erst befähigt, die historische Untersuchung über dasselbe aufzunehmen, bleibt dennoch viel Unklares und Unsicheres zurück, das ich im Folgenden jedoch den Anmerkungen überlassen werde.

---

Sehen wir nun zunächst, was uns aus der archaischen Periode vor Phidias von statuarischen Werken überliefert ist. Es ist wenig, ja streng genommen Nichts, da überall bestimmte Beziehungen dem anscheinend Genrehaften zu Grunde liegen. So verhält es sich mit den bei Plinius erwähnten celetizontes pueri, den Knaben auf Rennpferden von Kanachos und von Hegesias, die wir nach der Notiz des Pausanias (6, 12, 1) über zwei eben solche Knaben von Kalamis in Olympia für Siegesweihgeschenke halten müssen, die unserm oben gewählten Beispiel vom Jockey auf dem Rennpferd vollkommen analog sind. Ueberhaupt war es Sitte jener naiv frommen Zeit, denjenigen

Gegenstand, der Einem am liebsten und wertheſten und durch den man ſeine Erfolge und Siege errungen hatte, den Göttern im Abbilde zu weihen. So weiht in dieſer Zeit ein reicher Soldat zwei Roſſe mit ihren Lenkern nach Olympia, die Tarentiner weihen Pferde und kriegsgefangene Frauen wegen eines Sieges über ihre Nachbarn, die Athener ein Viergeſpann auf die Akropolis wegen eines Sieges über die Böoter. (Vgl. zu dieſer Sitte überhaupt Schömann Griechiſche Alterthümer II, 190.) Solche Zwei- und Viergeſpanne werden aus dieſer und der folgenden Zeit überhaupt oft erwähnt; die meiſten haben wir uns motivirt zu denken durch Siege im Wagenwettrennen an den großen Feſtſpielen; da dabei nur ein Lenker (der mit dem Beſitzer meiſt nicht identiſch war) auf dem Wagen dargeſtellt war, ſo bezeichnet ſie uns Plinius kurz und allgemein mit quadrigae bigaeque.[24]) Verwandt iſt der Gebrauch, nach dem Siege über verheerende Feinde eherne Kühe oder Stiere zu weihen als Symbole des wiederbefreiten Acker- oder Weidelandes; zu dieſer Gattung gehörte auch die berühmte Kuh des Myron, die alſo auch kein Genreſtück im ſtrengen Sinne war.[25]) Etwas andrer Art iſt der Chor betender Knaben in Olympia von Kalamis; aber auch er mit ganz beſtimmter Beziehung: die Akragantiner weihten ihn wegen eines Sieges und wie ja die Siegesgeſänge oft von Knabenchören ausgeführt werden mochten, ſo wird hier der Dank für den Sieg von der reinen Jugend der Gottheit dargebracht. — Von ähnlichem Charakter war ein Werk, das Themiſtokles um dieſelbe Zeit (ungefähr um die Mitte der 70er Olympiaden) weihte: eine Hydrophore, ein Mädchen, das Waſſer holt, alſo ein Bild aus dem Alltagsleben. Die Statue wurde jedoch aus Strafgeldern für Misbrauch der Brunnen beſtritten und war alſo in ſinniger Weiſe, die wir einem individuellen

geiſtreichen Gedanken des Themiſtokles zuſchreiben dürfen, zugleich ein Bild der richtigen Benützung der Quelle und ſo die beſte Strafe für diejenigen, die ihr das Waſſer unrechtmäßig entzogen hatten[26]).

Die Art, wie man damals mythologiſche Gegenſtände behandelte, verſinnlichen uns die Aeginetiſchen Giebelgruppen: Die individuelle Charakteriſtik iſt noch in ihren erſten Anfängen und man ſtellt faſt nur das Gerüſte, das allgemeine Schema der Handlung des Kampfes um die Leiche dar[27]).

Von der monumentalen Malerei dieſer Periode, die Tempel und Hallen mit mythologiſchen Darſtellungen von hoher geiſtiger Bedeutung ſchmückte, iſt uns begreiflicherweiſe nichts hierher Gehöriges bekannt. Dagegen bildet die Darſtellung des Alltagslebens auf den dekorativen Malereien der Vaſen trotz der ſteigenden Bedeutung des Mythiſchen immer einen ſehr beliebten Gegenſtand. Die Gefäße mit ſchwarzen Figuren, obwohl meiſt Nachahmungen aus ſpäterer Zeit, gehen doch auf Originale der archaiſchen Periode zurück und bieten uns eine Fülle von Beiſpielen. Der Krieg bildet den Hauptgegenſtand: wir ſehen die Waffenrüſtung, das Anſchirren der Roſſe an den Streitwagen, dann den Auszug — in allem äußern Pomp und ohne Zeichen tieferen Gefühls —, endlich unzählige Kampfſcenen. Ferner ſind die Jagd und ebenſo die agoniſtiſchen Kampfſpiele ſehr beliebter Gegenſtand. In Tanz und Spiel erholt man ſich dann. Aber auch das Leben der Mädchen bleibt nicht unbeachtet, doch ſtellt man ſie vorerſt faſt nur in Scenen dar, wo ſie ſich außer dem Hauſe zeigten, alſo namentlich beim Waſſerholen, mitunter auch beim Pflücken des Obſtes. Häufig ſind ferner auch Hochzeitszüge, wo Braut und Bräutigam feierlich zu Wagen fahren,

begleitet von denjenigen Göttern, die den Eheſegen haupſächli bedingen. Die Todtenklage endlich bleibt bei den höchſt werthvollen Attiſchen Gefäßen der Hauptgegenſtand. — An jene älteſten homeriſchen Darſtellungen erinnern uns einige wenige Bilder aus dem ländlichen Leben der Gutsbeſitzer.[28]) Wir ſehen pflügen und ſäen, ſowie das Sammeln der Oliven, die ja ein Hauptgegenſtand namentlich des Attiſchen Landbaus waren. Auch Kaufleute und Handwerker finden ſich einige. Wir werden Derartigem aus den ländlichen und niederen Kreiſen in der Kunſt der folgenden Blütheperiode nirgends mehr begegnen, bis es ſpäter, aber in ganz verändertem Charakter, ſich wieder zeigen wird.

Gemeinſam iſt all den Darſtellungen dieſer Zeit, daß ſie nur nach möglichſter Klarheit des dargeſtellten Faktums ſtreben: überall ſucht man nur den treffendſten, einfachſten Ausdruck der Handlung, überall iſt der Vorgang nur in ſeiner ganz äußerlichen Erſcheinung gefaßt, ohne jede Spur eines Strebens nach innerlicher Vertiefung.

Wir treten nun in die eigentliche Blütheperiode griechiſcher Kunſt und betrachten zuerſt die plaſtiſche Genrebildnerei von den Zeiten des Phidias bis zu denen Alexanders d. Gr.

Die hohe, vorzugsweiſe religiöſe Richtung des Phidias, welche vor Allem nach bedeutendem Inhalt ſtrebte, konnte das Genre nicht aufkommen laſſen. So finden wir denn auch weder unter ſeinen Werken, noch unter denen ſeiner Schüler etwas Hierhergehöriges.[29]) Anders iſt es mit der neben Phidias blühenden Schule des Myron: ihr Hauptziel war möglichſt lebendiges Erfaſſen des Momentes einer Handlung, weshalb die Rückſicht auf geiſtige Bedeutung des Inhalts zurücktreten mußte: eine beliebige Handlung des Alltagslebens, falls ſie nur Gele-

genheit bot, jene Lebendigkeit der momentanen Bewegung des Körpers auf Ein Ziel hin zu zeigen, mußte ihr nicht minder willkommen sein, als etwas mythisch und religiös Bedeutendes. Von Myron selbst zwar wissen wir leider nichts Gewisses[30]) in dieser Beziehung, aber von seinem Schüler und Sohn Lykios kennen wir ein sehr charakteristisches Werk; es ist die Statue eines Knaben, der erlöschendes Feuer anbläst: es war wahrscheinlich Feuer zum Räuchern,[31]) also offenbar ein Weihgeschenk an irgend eine Gottheit. Alles Interesse des Werkes lag, wie bei seinem Vater („dignum praeceptore" nennt es Plinius) in dem einen scharf gefaßten Momente der Handlung, dem Anblasen des Feuers.[32]) Eine weniger klare Vorstellung haben wir von einem zweiten Werke[33]) des Lykios: ein Knabe, der ein Weihwasserbecken trägt. Das eigentliche künstlerische Motiv gibt uns leider Pausanias, wie gewöhnlich, nicht an; doch wird sich Lykios gewiß nicht mit einem passiven, ruhigen Halten des Beckens begnügt haben. Noch sichrer aber dürfen wir sagen, daß der Reiz der Statue nicht „in naiver Frömmigkeit" und „Darstellung der gemüthlichen Erregung" (Overbeck Plastik I, 329) beruhte, denn dies ließe sich nimmermehr mit dem Wesen Myronischer Schule vereinen. Auch hier muß die Darstellung der, wenn auch ruhigeren Handlung selbst, ohne alle Nebenreize Ziel gewesen sein. Jenem ersten Werke des Lykios sehr verwandt war ein anderes des Styppax, den wir deshalb gern mit der Myronischen Schule verbinden; es ist der sogenannte splanchnoptes, ein wahrscheinlich jugendlicher[34]) Sklave, der das Opferfeuer, an dem er Eingeweide zu rösten im Begriff war, mit vollen Backen anblies. Zwar stellte derselbe einen bestimmten Lieblingssklaven des Perikles dar, doch mochte dies nur die Veranlassung und Bestimmung des Werks abgeben, und das Interesse bestand je-

denfalls nur in der lebendigen Darstellung jener Handlung. — Einen bestimmten, und zwar religiösen Zweck hatten aber wohl alle obigen Werke, indeß die kühnen Vermuthungen, durch welche man vielfach jene Zwecke genau fixiren wollte, entbehren der überzeugenden Begründung. Uns genügt es, daß wir mit Grund annehmen können, jene Werke seien alles Weihgeschenke an bestimmte Gottheiten gewesen; also nicht etwa für private Dekoration gearbeitet, was mit dem durchaus öffentlichen Charakter der Attischen Kunst jener Zeit in Widerspruch stände. — Die Vorliebe dieser Periode gerade für Knabenstatuen bestätigt die Nachricht von einem sehr schönen Knaben des Strongylion, von dem wir aber gar nicht wissen, ob er überhaupt ein Genrestück war. Die bei Plinius erwähnte Statue eines „Verwundeten" von Kresilas war wieder, wie bei Plinius so oft, höchst wahrscheinlich ein Porträt und zwar wol das des Feldherrn Diitrephes, der von Pfeilen verwundet dargestellt war[35]).

Einer anderen Entwicklung des Genres begegnen wir um dieselbe Zeit in der Peloponnes: es ist Polyklet selbst, das Haupt der Argivischen Schule, der dem Genre neue Bahnen bricht. Zwar das eine der betreffenden Werke, zwei Kanephoren, entspricht noch ganz jener Attischen Richtung des Myron u. s. w. Kanephoren nemlich, d. h. Mädchen, die im Dienste der Gottheit Körbchen auf dem Kopfe trugen, spielten nicht nur in Athen, sondern auch im Argivischen Herakultus eine Rolle. Das Werk war also wahrscheinlich auch ein Weihgeschenk und zwar an die Landesgöttin Hera. Anders ist es mit der Gruppe zweier Knaben, die Knöchel spielen. Auch diese für ein Anathem zu halten, ist gar kein Grund vorhanden, sie waren vielmehr offenbar rein ihrer selbst willen gearbeitet. Ein Kennerurtheil, das uns Plinius mittheilt,[36]) hielt sie für das vollendetste Werk, das über-

haupt existirte. Und warum? — Ganz gewiß nicht etwa wegen der kindlich naiven Stimmung, die wir so gern hineindenken — es waren ja auch pueri und keine Kinder —, gewiß nicht wegen des psychologischen Ausdrucks, denn sonst müßten wir Polyklet schlecht kennen; sondern rein wegen der formalen Vollendung. Darauf allein kam es Polyklet an. Wir können uns nun zwar bei den sehr verschiedenen Arten des Knöchelspiels im Alterthum durchaus keine bestimmte Vorstellung von Haltung und Motiv der Knaben machen; doch dürfen wir aus der Richtung Polyklets schließen, daß im Gegensatz zu jenen Myronischen Werken das Interesse der Gruppe im lebendigen Momente der Handlung nicht bestand, wohl aber in der harmonisch abgemessenen Linienführung des Ganzen und der schönen Durchbildung des Einzelnen. Das jugendliche Knabenalter, für das Polyklet eine besondere Vorliebe hatte, wählte er auch hier nicht etwa seines unschuldigen Charakters wegen, sondern weil dies Alter der maßvoll frischen Schönheit seinem Zwecke das günstigste war.

Daß gerade Polyklet den für die Entwicklung des monumentalen Genres so bedeutsamen Schritt that, der dasselbe aus den Fesseln befreite, die ihm die Bestimmung für die Oeffentlichkeit und als Weihgeschenk an die Götter bisher auferlegt hatte, und der ihm eine Fülle von neuen Stoffen zuführte — daß dieser Schritt gerade durch Polyklet geschah, darf uns nicht länger wundern, wenn wir bedenken, daß schon damals die Argivische Kunst einen ungleich privateren Charakter trug, als die Attische (vgl. Brunn, Künstlergesch. 1, 310); die großen monumentalen, öffentlichen Aufgaben waren verhältnißmäßig selten, so daß die Porträts der Athleten u. dgl. Hauptgegenstand waren; natürlich wurden die Künstler daher viel leichter durch private und subjektive Neigungen in der Wahl ihrer Gegenstände be-

ſtimmt. Dazu kommt aber ferner jener alte Gegenſatz Peloponneſiſcher und Attiſcher Schule, der in Polyklet und Phidias gipfelt und der die Behandlung der Form nicht minder, als die des Inhalts überall beſtimmend durchdringt: der Attiker überall das Leben von innen heraus erfaſſend, überall nach Ausdruck eines bedeutenden Inhalts ſtrebend — dagegen der Peloponneſier nach einem abſtrakten faſt mathematiſchen Schema das formal Vollkommene ſuchend, indem Handlung und Inhalt weit zurücktreten: ein Polyklet konnte als das Beſte ſeines Schaffens einen „Kanon" hinterlaſſen — für Phidias undenkbar. Bei Polyklet begreifen wir es daher am leichteſten, wenn er zuerſt in jenen ſpielenden Knaben ein Werk liefert, das, nur der formalen Vollendung wegen geſchaffen, ſeine Berechtigung und Beſtimmung auch nur in ſich trägt.

Leider können wir die Genrebildnerei in der Polykletiſchen Schule aus Mangel an Nachrichten nicht weiter verfolgen. Denn das einzige, was man hieher zählen könnte, iſt der Widderopferer des Naukydes, der aber allen Analogien nach zu jenen oben beſprochenen Porträtſtatuen von Opfernden gehörte.[37])

Um das Ende des fünften Jahrhunderts geht eine gewaltige Umwandlung im griechiſchen Geiſtesleben vor ſich, die nicht nur auf die Literatur, ſondern namentlich auch auf die Kunſt den größten Einfluß hatte. Wir können den weſentlichſten Punkt kurz ſo bezeichnen: das Innenleben der Seele in Gedanke und Gefühl ringt überall nach Ausdruck. Für die Kunſt hatte dies die wichtige Folge, daß, indem man vor Allem die allgemein menſchlichen Affekte, wie Schmerz, Luſt, Liebe u. dgl. zur Darſtellung zu bringen ſuchte, der Ausdruck des individuell perſönlichen Grundcharakters zurücktrat vor dem einer allgemein

menſchlichen Situation und Empfindung. Demnach mußte auch das Mythologiſche dem Genre bedeutend näher treten. Das Alles iſt nun ſchon bei den beiden Häuptern der neuen Periode, bei Skopas und Praxiteles in hohem Grade der Fall. Dionyſos und Aphrodite, die Götter der menſchlichſten Empfindungen, werden Hauptgegenſtand; doch damit ſich nicht begnügend, ſtellt man eine ganze, viel abgeſtufte Skala von Affekten in der Umgebung und den Begleitern jener Götter dar: in Eros, Pothos und Himeros, Peitho und Paregoros, in den Satyrn und Mänaden, in den Nereiden und Tritonen. Ja die berühmte Mänade des Skopas, das Mädchen in der ſtürmiſchſten bakchiſchen Begeiſterung, die Satyrn, Mänaden, Thyiaden, Silene des Praxiteles[38]) ſtehen dem Genre als Repräſentanten der Empfindungen einer, wenn auch mythiſchen, Gattung ſehr nahe. Dem menſchlichen Kreiſe ſind jedoch entnommen die Karyatiden des Praxiteles, d. h. lakoniſche Tänzerinnen zur Ehre der Artemis, ebenſo je eine Kanephore von Skopas und Praxiteles: ſolche Mädchen im heiligen Dienſte waren alſo damals ein beliebter Gegenſtand, während Myrons Richtung die Knaben vorgezogen hatte. Noch deutlicher tritt dieſe Vorliebe der Zeit für die gefällig zarte Anmuth des weiblichen Weſens in zwei Werken des Praxiteles hervor: ein Mädchen, das einen Kranz hält[39]) und ein anderes, das im Begriffe iſt, ſich ein Hals- oder Armband anzulegen: ſo verallgemeinern und erweitern ſich immer die Gegenſtände des Genres, und jene Kanephoren, die nur einen beſtimmten kleinen Kreis von Individuen repräſentiren, waren nur der Uebergang zu der ganz allgemeinen Darſtellung weiblichen Liebreizes.

Verwandt war die Statue eines Diadumenos, die Praxiteles auf der Akropolis ſetzte. Sowohl der Umſtand, daß uns

weder von ihm noch von Skopas irgend etwas Athletisches bekannt ist, als die Art der Beschreibung jenes Werkes zeigt, daß hier die möglichst anmuthige und sinnlich reizende Behandlung eines zarten Jünglings, der sich zum Tanze anschickte und deshalb sich mit einer Binde schmückte, Gegenstand war. Vielleicht setzte Praxiteles dieses Denkmal einem persönlichen Lieblinge,[40]) wie ja auch das Bild seiner Geliebten Phryne von seiner Hand, aber von jener selbst geweiht in Delphi[41]) und in Thespiä gar neben Aphrodite im Tempel des Eros stand.[42]) — Ob die von Plinius erwähnten Statuen einer weinenden Matrone und einer lachenden Buhlerin hierher gehörten, ist für mich mehr als zweifelhaft.[43])

Auf der künstlerischen Gestaltung des psychologischen Ausdrucks lag jedenfalls auch das Hauptgewicht in einem noch nicht ganz aufgeklärten Werke des Leochares, das wahrscheinlich einen von der Komödie verspotteten Sklavenhändler Lykiskos darstellte, der einen Knaben mit dem Ausdruck der schlausten Verschmitztheit feilbot. Das Porträt war hier gewiß nicht der Person wegen gewählt, sondern um gewisse psychologische Eigenschaften treffend auszudrücken.[44])

Am Ende dieser Periode steht Lysipp, der uns schon auf die folgende vorbereitet. Ein sichres Genrebild aus dem Alltagsleben war seine „betrunkene Flötenspielerin," eines jener Mädchen, die bei den Zechgelagen der Alten zum musikalischen und sonstigen Vergnügen dienten.[45]) Also ein Werk zur Privat-Dekoration, die von nun an die Künstler hauptsächlich in Anspruch nimmt, etwa für einen Speisesaal sehr geeignet. Das Interesse war auch hier ein vorwiegend psychologisches, die Wirkung des Weines und die aufgeregte Sinnlichkeit ausgedrückt zu sehen. Dazu kam aber, ganz wie in dem Werke des Leochares,

das draſtiſch Charakteriſtiſche, daß nemlich jene Wirkungen an einer ſolchen niederen Perſon zur Darſtellung kommen; unſer Werk kann man daher paſſend als das realiſtiſche Gegenbild von Skopas Mänade bezeichnen. Wie ſehr dieſe Zeit derartige Darſtellungen betrunkner Frauen liebte, und wie weit ſie darin in humoriſtiſcher Freiheit und Lebendigkeit ging, können uns einige Terrakotta-Statuetten aus Südrußland vergegenwärtigen.[46]) Ferner gehört die im Alterthum berühmte Statue einer betrunknen Alten (von Plinius irrthümlich dem Myron zugeſchrieben), von der die bekannte Capitoliniſche und eine Münchener Statue wahrſcheinlich Nachbildungen ſind, wohl auch in dieſe Zeit und Richtung. — Derſelben Gattung des niedrig Komiſchen gehörten wahrſcheinlich die „comoedi“ des Chalkoſthenes an, d. h. Statuen komiſcher Schauſpieler, wenn wir nicht vorziehen, auch ſie als Porträts zu faſſen; andernfalls würden uns auch hier zahlreiche Terrakotten die Behandlungsart veranſchaulichen können.[47])

Unvermerkt ſind wir ſo in eine ganz neue Richtung der Kunſt gerathen; und wenn wir uns vorhin bei der betrunknen Flötenbläſerin der Mänade des Skopas erinnerten, ſo haben wir damit den ganzen großen Gegenſatz bezeichnet, der die Kunſt zu Ende des vierten Jahrh. von der zu Anfang, der Lyſipp von Skopas und Praxiteles trennt. In beiden Fällen zwar haben wir das Streben nach Ausdruck der Affekte, dort aber in der Mänade idealiſirt man ſie zu einem mythiſchen Bilde, hier ergreift man nur die nackte, unmittelbare, niedrige Wirklichkeit. Es iſt dies jener bedeutungsvolle Gang zum Realismus, den die griechiſche Kunſt, wie alles Andere, mit größter Geſetzmäßigkeit und Nothwendigkeit zurücklegte: eine Richtung die vor Allem nach Ausdruck der Affekte, der ſtürmiſch leidenſchaftlichen, wie

der ruhig anmuthigen strebte, mußte dazu gelangen, die zufällig momentane Erregung vor dem beständigen Grundwesen vorwalten zu lassen. Und dies mußte dazu führen, daß man statt der Halbgötter und Dämonen, die Praxiteles und Skopas zu ewigen, idealen Bildern der Affekte geschaffen hatten, daß man statt ihrer ohne Umschweife an einem alltäglich wirklichen zufälligen Moment jene Erregungen, verbunden mit individueller Charakteristik der der Wirklichkeit entnommenen Person, darzustellen unternahm. Daß gerade Lysipp als ein Hauptvertreter dieser neuen Richtung erscheint, steht wieder vollkommen in Harmonie mit seinem ganzen Kunstcharakter; denn überall, in seiner Aenderung der alten Proportionen, in seiner Neuerung der Haarbehandlung, zeigt sich sein Streben nach Ausdruck der unmittelbaren Wirklichkeit. Ja es steht damit in engster Verbindung eine neue Art der geistigen Auffassung mythischer Gegenstände, die für unsere Betrachtung des Genres von höchster Wichtigkeit ist. Denn überallhin verbreitet sich jetzt durch das Streben nach momentaner Wirklichkeit eine Auffassung, die man am besten als genrehaft bezeichnet, da sie weniger auf die Darstellung des individuellen Wesens der mythischen Person, als auf die einer allgemein reizenden Situation zielt.

Um dies zu würdigen, werfen wir einen Blick zurück auf die Entwicklung der Einzelstatue der Götter: Phidias stellte den Gott ausschließlich in seinem allgemeinen abstrakten Grundwesen dar; so gab er in dem Olympischen Zeus und der Atheniſchen Parthenos, die wir näher kennen, nichts als den vollen Begriff dieser Gottheiten, in abstrakter Ruhe gefaßt. Denn freilich kann Zeus auch zornig und mild, kriegerisch und verliebt sein, aber all dies gehört nicht zu seinem Wesen als König und Vater der Götter und Menschen, und den allein zeigt uns Phidias. Hierauf



DEPT OF CLASS
ARCHAEOLOGY
OXFORD

tragen nun Skopas und Praxiteles jene seelischen Erregungen auf, die einen momentanen Zustand voraussetzen, der sich also auch verändern kann. Aber — was sehr wichtig ist — man beschränkte sich dabei auf diejenigen Gestalten, zu deren Wesen und Begriff eben solche Erregungen gehören: also die Götter der Liebe oder des bakchischen Genusses oder des ewig erregten begehrenden Meeres. Auch bei der Demeter z. B., deren Ideal wir dieser Zeit verdanken, liegt der sehnsüchtig wehmuthsvolle Zug tief im Wesen der verlaßnen Wittwe, die ihr einzig Kind verloren, begründet. Daher finden wir denn auch jetzt jene abstrakte Ruhe des ewig seienden Gottes noch möglichst gewahrt. So, um Bestimmtes zunächst von Praxiteles anzuführen, kennen wir von ihm eine Artemis, in der R. die Fackel, auf dem Rücken den Köcher, zur Seite einen Hund (Paus. 10, 37, 1); ebenso einen Dionysos, der sich auf den Thyrsos stützt, mit zartem Lächeln und leuchtendem Auge (Kallistr. 8); der Eros in Parion sowohl, wie der von Kallistratus beschriebne (Stat. 3) zeigten den Gott in zarter Erregung, und ebenso wenig von einer bestimmten realen Handlung hat der bekannte Eros von Centocelle, an dem man mit Recht praxitelische Richtung erkennt: in ruhiger Haltung spricht er sein inneres Wesen aus durch den liebeentzündenden Blick; vortrefflich fügt sich in diesen Kreis auch der an einem Baumstamm lehnende Satyr in seiner schalkhaft anmuthigen Sinnlichkeit, den wir in so vielen Repliken besitzen;[48]) nicht minder der wol mit größerm Rechte für Praxitelisch gehaltne ruhig stehende Satyr, der Wein in eine Schale gießt (Denkm. a. K. II, 459; vgl. Stephani Compte rendu 1868, p. 106 ff.). Vor Allem bezeichnend ist aber das berühmteste Werk des Praxiteles, die Knidische Aphrodite: wir würden sehr fehl gehen, wenn wir auch hier, unsrer modernen Neigung

folgend,[49]) eine bestimmte Scene und Handlung, das Bad der Aphrodite dargestellt sehen wollten; ja der Künstler hat, eben um dies zu verhüten, es mit feiner Berechnung in der Schwebe gelassen, ob die Göttin das Gewand, das sie in der Linken hält, von der Vase aufzieht oder ob sie es fallen läßt, und es war sehr verkehrt, wenn man sich oft darum gestritten hat, welches von beiden der Fall sei. Nicht eine bestimmte Badescene wollte der Künstler geben, sondern das ganze Wesen der Liebesgöttin: einerseits dies schamhafte Sichzurückziehen in sich selbst, andrerseits das sehnsüchtig liebende Verlangen; das Gewand kann die Göttin jeden Augenblick an sich ziehen, um ihre Schamhaftigkeit zu bewahren, sie kann es fallen lassen, um in ganzem Glanze als echte Göttin der Schönheit dazustehen. Sehr bezeichnend ist aber, daß fast alle späteren Nachbildungen eine momentanere Fassung hereintragen. Ganz denselben Fall beobachten wir an der Aphrodite Anadyomene des Apelles. Auch sie war, nach den Resultaten der neuesten Untersuchungen,[50]) nicht etwa in der Handlung des Aufsteigens aus dem Meere begriffen dargestellt, sondern, bereits am Lande, ruhig stehend drückt sie den Schaum des Meeres aus den Locken, — ein Motiv das die Hauptsache, den Ausdruck des Wesens der Göttin in dem „πόθος" dem Liebesverlangen der Augen, nicht beeinträchtigen konnte. Aber auch hier bringen weitaus die meisten späteren Nachbildungen eigentliche Aktion herein, indem sie eine sich putzende, schmückende, frisirende Frau, also ein Genrestück daraus machen. — Scheinbar widersprechend unsern Aussprüchen ist der Sauroktonos des Praxiteles, jene jugendliche Apollostatue, deren ganzes Interesse in der graziös anmuthigen Handlung des Gottes, der eine Eidechse aufspießen will, beruht: aber diese Handlung ist keine willkürlich gewählte, sondern in ihr findet eben das mythische

Wesen des Sauroktonos allein seinen Ausdruck; denn kennen wir auch ihre Bedeutung noch nicht, so war sie doch gewiß durch Cultusanschauungen bedingt. Ebenso ist es zu fassen, wenn man schon in archaischer Zeit (Menaichmos und Soidas) Artemis in der Handlung des Jagens darstellte, denn diese spricht eben das Wesen der Göttin aus.

Um nun gleich den Gegensatz jener oben bezeichneten neuen Entwicklung zu bringen: die sog. Artemis von Gabii! sie heftet sich das Gewand auf der Schulter fest, gewiß ein reizendes Motiv, aber offenbar für jedes andere Wesen ebenso passend als für Artemis (gleichwohl ist die Bezeichnung Atalante eine willkürliche). Aehnlich ist es, wenn sich Apoll mit einer Tänie das Haar aufbindet.[51]) Dieses Streben nach einer allgemein menschlichen, künstlerisch interessanten Situation und Aktion tritt ferner sehr deutlich hervor an dem sog. Jason, d. h. dem Hermes, der, einen Fuß auf eine Erhöhung stellend, sich die Sandale auszieht: ein bestimmtes für den Götterboten alltägliches Motiv bildet den Inhalt, nicht sein inneres Wesen (wie etwa beim Vatikanischen Hermes-Antinous). Dieselbe Veräußerlichung erleidet aber auch Eros, indem man ihn jetzt im Gegensatz zu dem handlungslosen Praxitelischen, in der lebhaften Situation des Bogenspannens darstellt. — Diese Umwandlung in der statuarischen Kunst ging um die Zeit Alexanders vor sich und als ihr Hauptbegründer muß Lysipp erscheinen, dessen Einflüsse auch in den beiden zuletzt genannten Werken deutlich sind. Ging doch das ganze Streben des Lysipp nach momentaner Fassung der statuarischen Composition: deshalb gab er seinen Werken, im Gegensatze zu der früheren sicheren Ruhe, jene eigenthümliche Unruhe und schwankende Beweglichkeit, jene momentane Stellung, die sich jeden Augenblick ändern kann und die wir an seinem

Apoxyomenos bewundern, wie auch an andern unter seinem Einflusse stehenden Werken.[52]) — Man kann diese interessante Umwandlung, die die mythischen Gegenstände dem Genre so nahe bringt, noch an manchen andern Statuen verfolgen, wie z. B. am sog. Barberinischen Faun, dem betrunken schlafenden Satyrn im Gegensatze zu dem oben erwähnten ruhigen, oder an den zahlreichen Aphroditen, die die Göttin im Bade und bei der Toilette zeigen oder an den uns überkommenen Amazonenstatuen, wo wir an einer auf den Knieen liegenden, den Sieger leidenschaftlich anflehenden Amazone (Mon. d. Inst. IX, 37), einem Werke voll momentanster Handlung, einen sprechenden Gegensatz haben zu jenen bekannten, den älteren Schulen des Polyklet und Phidias angehörenden Statuen, bei denen von einer Handlung kaum die Rede sein kann, wo alles Gewicht im Ausdruck des Grundwesens liegt. Doch wir dürfen bei diesen Fragen, so interessant sie sind, nicht allzulange verweilen.

Kehren wir daher zu unserm Ausgangspunkte, der trunknen Flötenspielerin des Lysipp zurück, so reiht sich nun diese neue Erscheinung vollkommen begründet, ja mit einer gewissen Nothwendigkeit in den Gang der gesammten Kunst ein. Denn auch hier begegnen wir im Vergleich zu den früheren Leistungen des Genres einem Herabsinken zum zufällig Wirklichen, Momentanen: hatte nemlich Myrons Schule gewisse Bewegungen und Handlungen zu Idealen geschaffen (ohne Rücksicht auf Charakterisirung der ausführenden Person nur die Handlung selbst darstellend), hatten Polyklet und dann in verwandter Weise Praxiteles die allgemein menschliche Schönheit, die männliche, wie die weibliche, an einfachen Alltagsmotiven idealisirt — so greift nun die an idealer Kraft erlahmende Kunst des Lysippos zum Niedrigcharakteristischen und stellt einen

Einzelmoment der Wirklichkeit mit treffender Individualisirung dar, aber ohne jenen allgemein menschlichen idealen Bezug. —

Trotz dieser Verschiedenheiten im Einzelnen trägt aber die ganze bisher betrachtete Entwicklung des Genres einen gemeinsamen Charakter gegenüber der nun folgenden; denn hier liegt noch überall das Interesse nur in der reinen Darstellung des Gegenstandes aus dem Alltagsleben. Doch wird uns dies erst klar werden, wenn wir den Gegensatz, das helleniſtische Genre betrachtet haben.

Vorerst aber haben wir uns noch in der Malerei aus der Zeit vor den Diadochen nach den Leistungen des Genres umzusehen[53]). — Nachdem die großräumige monumentale Wandmalerei erhabenen mythologischen Inhalts etwa um das Ende der 80er Olympiaden namentlich durch den Einfluß des Apollodoros dem Staffeleibilde hatte weichen müssen, das nach rein malerischen Effekten strebte, so mußte diese große Umwandlung auch in der Wahl der Gegenstände Neues bringen. Indem die Künstler von nun an natürlich meist nach privaten Bestellungen arbeiten und subjektiven Neigungen daher viel mehr nachgehen können, indem man ferner an die verhältnißmäßig kleinen und leicht hergestellten Tafelbilder in Bezug auf Inhalt durchaus nicht die Anforderungen, wie an ein monumentales Werk stellen konnte, indem endlich das Streben der Künstler vor Allem auf malerische Illusion ging: so mußte die Bedeutung des Gegenstandes zurücktreten und man mußte bald dazu gelangen, rein künstlerische Aufgaben und Probleme darzustellen ohne Rücksicht auf Zweck und Bedeutung des Inhalts, d. h. es mußte dem Genre in der Malerei eine ungleich schnellere und größere Entwicklung zu Theil werden, als dies in der Plastik der Fall sein konnte.

Dieſe Annahme beſtätigen unſre, wenn auch ſehr dürftigen Nachrichten. Schon bei Zeuxis begegnen wir einem Bilde, das mit vollem Recht ein mythologiſches Genreſtück genannt werden kann: die berühmte Kentaurenfamilie, wo die Kentaurenmutter ihre Jungen zugleich auf menſchliche und thieriſche Weiſe nährt, während der Vater den Kleinen einen jungen Löwen hinhält, um ſie fürchten zu machen. Hier haben wir gleich ein Beiſpiel der ſubjektiven Reflexion des Künſtlers gegenüber der Tradition, was hier ſogar zu einer Correktion des Mythus Anlaß gibt: die Kentauren ſind ja Halbmenſchen; aber indem die Sage von ihren wilden Kämpfen nur ihr ungebändigt thieriſches Naturleben betont, ſo verlangte doch auch ihre menſchliche Seite noch Ausdruck, und dieſer Forderung ward Zeuxis gerecht. Zu ſolch' einer ſelbſtändigen Umarbeitung des Ueberlieferten konnte er aber nur gelangen durch jenes in der Malerei ſchon früher wirkende Streben nach pſychologiſchem Durchdenken der Tradition, nach innerer Vertiefung und Vermenſchlichung der Sagen, was nothwendig, wie hier, zu einer genrehaften Auffaſſung führen mußte. — Nur der Bravour in der maleriſchen Illuſion wegen malte er einen Knaben mit Weintrauben, auf welche dann Vögel zugeflogen ſein ſollen. Eine Fabel ohne alle Glaubwürdigkeit iſt das alte Weib, über das er ſich todt gelacht haben ſoll. Sein Zeitgenoſſe Parrhaſios iſt vorzüglich in der ſcharfen pſychologiſchen Charakteriſtik beſtimmter Individualitäten; weshalb wir begreifen, daß er nicht, wie Zeuxis, das Mythiſche zum Genrehaften verallgemeinerte, ſondern an der Darſtellung des Einzelindividuums der Wirklichkeit ſeine Kraft erprobte: bezeichnend iſt, daß gerade von ihm mehrere Porträts unter ſeinen bedeutendſten Werken genannt werden. Eine Mittelſtellung zwiſchen Porträt und Genre ſcheint der Megabyzos, d. h. ein ver-

ſchnittener Oberprieſter der Epheſiſchen Artemis eingenommen zu haben. Die Charakteriſtik war ſo ſcharf und wohlgelungen, daß Tiberius aus Liebe zu dem Bilde es in ſein Schlafgemach nahm[54]). Denſelben Gegenſtand, doch, wie es ſcheint, figurenreicher, behandelte ſpäter Apelles: eines Megabyzos Feſtzug. Dagegen war reines Genreſtück Parrhaſios' Bild zweier Knaben, an denen man den Ausdruck der Dreiſtigkeit und Einfältigkeit ihres Alters bewunderte — alſo nicht eine Handlung und Situation, ſondern die pſychologiſch ſcharfe objektive Charakteriſtik des Knabenalters bot das Hauptintereſſe. Eine andre Aufgabe ſtellte er ſich in den beiden Bildern der Waffenläufer, d. h. Männer, die einen Wettlauf in Waffenrüſtung üben; der eine war mitten im Hinſtürmen begriffen, der andre, eben angelangt, die Waffen ablegend und ſich verſchnaufend. Die feine Detailbeobachtung der Natur, über die Parrhaſius verfügte, wird ihm hier zu einer namentlich im Einzelnen treffenden Durchführung der Wirkungen jenes ſo beſchwerlichen Laufes auf den Körper und beſonders die Athmungsorgane verholfen haben. Wegen des verwandten Gegenſtandes ſei hier gleich das Bild des Theon um die Zeit Alexanders erwähnt: ein Schwerbewaffneter, der eben ſeine Waffen ergriffen hat, um in den Kampf zu ſtürmen[55]); jedesmal bevor das Bild enthüllt wurde, mußte ein Trompeter ein Angriffsſignal geben: höchſte momentanſte Lebendigkeit und eine plötzlich packende Illuſion waren alſo das Ziel des Künſtlers. — Von Parrhaſios iſt noch zu erwähnen, daß er in kleinen Bildern auch unzüchtige Gegenſtände behandelte, die theils wohl dem alltäglichen, theils aber auch dem mythologiſchen Genre angehörten, indem die Kleinheit des Bildes die Maler ſchon früh verlocken mußte, hier momentanen Scherzen Raum zu geben und die Darſtellung eines Einfalls, eines Motivs und ſei-

nes Reizes derjenigen des Kerns und Weſens des mythiſchen Gegenſtandes ſelbſt vorzuziehen. Ein andres Beiſpiel für dieſelbe Richtung bietet ſein etwas jüngerer Zeitgenoſſe Timanthes, der ebenfalls in einem kleinen Bilde einen ſchlafenden ungeheuren Kyklopen malt, deſſen Daumen die Satyrn, jenes freche aber feige Volk, das ſo gern die Schlafenden neckt, mit einem Thyrſos meſſen; doch „intelligitur plus semper quam pingitur“: der Rieſe wird bald aufwachen und die auseinanderſtiebenden Satyrn kräftiglich beohrfeigen.

Eine andre Entwicklung des Genres repräſentirt uns Pauſias, der Schüler des Pamphilos, des Begründers der Sikyoniſchen Schule, die in ihren Werken nirgends hohe geiſtige Bedeutung, ſondern eine auf verſtandesmäßiger Grundlage geſchulte Tüchtigkeit erſtrebte, ſo daß die Bedeutung des Inhalts zurücktreten mußte. Andrerſeits trat um die Mitte des vierten Jahrhunderts mit der zunehmenden Verwendung der Kunſt für private Dekoration immer mehr eine entſchiedene Richtung auf das leicht Anmuthige und Gefällige hervor. Wir begreifen es daher, wenn Pauſias nicht nur wohl zuerſt ſich in der Blumenmalerei auszeichnete, ſondern mit beſondrer Vorliebe Knaben darſtellte: aus früher vereinzelten Bravourſtücken, wie dem Knaben mit den Trauben von Zeuxis, wird jetzt eine beliebte Gattung, die die gefällige Anmuth und Niedlichkeit des Kinderlebens zum Gegenſtande nahm. Eines ſeiner beſten Bilder ſtellte ſeine Geliebte Glykera als Kränzewinderin dar. Daß dieſe von Pauſias zuerſt eingeſchlagene Richtung in der Folgezeit ſich eines großen Erfolges erfreute, dürfen wir daraus ſchließen, daß Bilder anmuthiger Mädchen in irgend einer freundlichen Beſchäftigung beliebte Gegenſtände der Campaniſchen Wandmalerei ſind (ſ. Helbig, Unterſ. über d. Camp. Wandmal. p. 76), die auf

Vorbilder helleniſtiſcher Zeit zurückgeht. Die andre Art dieſer heiter unbefangnen Darſtellungen aus dem Alltagsleben, jene Knabenbilder, können wir uns am beſten aus zahlreichen kleinen, namentlich Attiſchen Vaſenbildern und Terrakotten vergegenwärtigen. Dieſe Richtung bildet den Uebergang zu der ſpäter zu betrachtenden ungleich bedeutenderen Darſtellung der Kinderwelt durch die ſtatuariſche Kunſt — aber in dem weſentlich veränderten helleniſtiſchen Geiſte.

Zu beachten iſt noch, daß alle jene Werke des Pauſias kleine Bildchen waren und daß er auf das techniſche Verdienſt das Hauptgewicht gelegt haben wird; denn ſonſt müßte es auffallen, daß keiner ſeiner Schüler ſich an jenen Stoffen des Meiſters in größerem Umfange verſucht zu haben ſcheint.

Eine ganz andre Richtung tritt uns in der gleichzeitigen Thebaniſch-Attiſchen Schule entgegen: hier iſt Stoff und Inhalt und deſſen reizende und packende Behandlung erſtes Streben. Das mythologiſche Genre entſprach dieſem idealeren Zuge beſſer. Namentlich wird hiebei der im 4. Jhh. ſo beliebte bakchiſche Kreis bevorzugt. So malt der Sohn und Schüler des Ariſtides Ariſton einen bekränzten Satyr mit dem Becher, alſo wohl im vollen Genuſſe des Weines. Charakteriſtiſcher aber für die ganze Richtung der Zeit ſind die folgenden beiden Bilder, nemlich des Nikomachos „berühmte" Mänaden, die wahrſcheinlich während des Schlafes, von Satyrn beſchlichen werden, und das Gemälde ſeines Schülers Philoxenos, das drei betrunken ſchwärmende Silene in ausgelaſſenſter Auffaſſung darſtellte: beide Werke zeigten alſo die ſinnliche Aufregung und Begierde an einem mythiſchen Genrebilde. Hatte Parrhaſios ſolche ſinnenreizende Darſtellungen nur in kleinen Bildchen und nebenbei zu malen gewagt, ſo wird jetzt (Mitte 4. Jhh.) auch hieraus

eine beliebte Gattung, die auch Darstellungen aus dem Alltagsleben behandelte, wie die Bezeichnung „Pornograph", d. h. Dirnenmaler andeutet, die mehreren Künstleen der Zeit ertheilt wird. Schon auf Vasenbildern ist der Einfluß dieser Richtung nicht zu verkennen. Später in der hellenistischen Zeit wurde sie natürlich noch viel mehr gepflegt, wie wir aus den Campanischen Wandbildern entnehmen können (S. Helbig a. a. O. 238; 249 ff.).

Noch wichtiger ist uns jedoch der vermuthliche Bruder des Nikomachos Aristides.[56]) Am bekanntesten ist sein Bild einer sterbenden Mutter, die, bei der Eroberung einer Stadt tödtlich verwundet, noch für ihr Kind fürchtet, es möge Blut statt Milch aus ihrer Brust einsaugen. Ferner ein Flehender, dessen Stimme man fast zu hören glaubt und ein sehr berühmter Kranker. In diesen Bildern, deren Gegenstand die heftigsten Erregungen sind und die unser unmittelbarstes Mitgefühl erwecken, interessirt die Person als bestimmtes Individuum nicht, nur der Ausdruck der allgemein menschlichen tiefsten Seelenempfindung packt und erfüllt uns ganz. Wir haben hier eine nothwendige Consequenz und zugleich die schönste Blüthe jener mehrfach berührten psychologischen Richtung in der Kunst des 4. Jahrh. vor uns, welcher der mythische oder sonstige bestimmte Name der Figur gleichgültig werden muß, da sie nur die allgemein menschlichen Leidenschaften und Affekte darstellen will. — Einen ähnlichen Charakter wird das Bild der „Jäger mit Beute" getragen haben, wo das gemüthlich Behagliche der Stimmung Hauptinteresse gewesen sein mag. Noch andre Werke, die aber schwerlich dem Genre angehörten, sind noch nicht hinlänglich aufgeklärt; die „rennenden Viergespanne" sind zusammenzustellen mit den von Niken gelenkten Gespannen des Eutychides und Nikomachos, sowie mit dem Werke des Melanthios, das den Tyrannen Aristratos

feierte, der neben dem Viergespann mit Nike stand: auch bei jenen Gespannen des Aristides sind demnach bestimmte Beziehungen auf Siege oder dgl. vorauszusetzen.

Daß Aetion das Genrebild einer Hochzeit gemalt habe, ist sehr zweifelhaft;[57]) und von Apelles wissen wir nur, daß er Bilder von „Sterbenden" gemalt. Doch geht aus dem Zusammenhange, in dem die Stelle bei Plinius steht (35, 90), unzweifelhaft hervor, daß Porträts gemeint sind; denn es wird dort Apelles' Vorzüglichkeit in der Porträtmalerei an verschiedenen Beispielen gezeigt. Die pathetische Richtung der Zeit konnte leicht auf solche Porträts führen, die Apelles mit besondrer Schärfe und Wahrheit dargestellt haben wird.[58]) Dem mythologischen Genre kann man sein Bild der Artemis im Kreise ihrer schwärmenden und jagenden Nymphen zurechnen. Doch wichtiger ist uns noch sein berühmtes Bild der „Verleumdung";[59]) denn auch dies ist eigentlich dem Genre angehörig, da es eine allgemein alltägliche Handlung, wie ein Jüngling verleumdet wird, darstellt, allerdings in fast nur allegorischen Figuren. Die Verleumdung selbst, Unwissenheit und Argwohn, Neid, List und Trug, Reue und Wahrheit treten alle in charakteristischer Personifikation auf. Auch dieses Bild ist eine letzte Consequenz, ja ein abschließender Höhenpunkt jener Richtung des 4. Jahrh. auf Ausdruck der der Handlung zu Grunde liegenden seelischen Vorgänge, die dazu führen mußte, einmal nur diese inneren Vorgänge selbst im Bilde, in Personifikationen darzustellen. So personificirt Apelles alle die ethischen Begriffe und Stimmungen, die bei der Handlung einer Verleumdung und ihren Folgen vorwalten — statt einen wirklichen einzelnen Vorgang in seiner Realität selbst darzustellen.

Doch wie überall in der historischen Entwicklung, wo ein Prinzip auf die Spitze getrieben ist, da auch der Umschlag in

ein neues sich vorbereitet, so ist es auch hier zu Alexanders Zeit: der Realismus, die Darstellung des unmittelbar Wirklichen, tritt noch während Apelles Zeit an Stelle jener abstrakt idealen Richtung, und zwar in der statuarischen Kunst, wie wir früher sahen, namentlich durch Lysipp, der überall Apelles gegenübersteht: letzterer z. B. malt Alexander mit dem Blitze als Zeus, mit den Dioskuren als Helios und strebt so nach Ausdruck eines allgemeineren Gedankens — Lysipp dagegen zeigt uns den wirklichen Alexander, den kühnen Eroberer mit der Lanze. In der Malerei aber ist es sogar der persönliche Gegner und Nebenbuhler des Apelles, ist es Antiphilos, der zuerst in der treuen Darstellung der niedern Wirklichkeit sein Verdienst sucht, der Begründer jenes realistischen Genres, an das wir Moderne immer zuerst denken. So zeigt er uns in einem Bilde die Verarbeitung der Wolle, wo die verschiedenen Aufgaben der eilend arbeitenden Weiber in lebendigster, treffendster Weise charakterisirt waren. Ferner hören wir von einem Knaben, der das Feuer anbläst und wo der Lichteffekt des feurigen Widerscheins auf dem Gesichte des Knaben und der ganzen Umgebung allein das Interesse ausmachte. Endlich schließen sich wohl am besten analog der Entwicklung in der Plastik die undatirten Maler Kallikles und Kalates an, die in kleinen Bildern Gegenstände aus der Komödie, also aus der niedern Wirklichkeit, darstellten. Auch die sog. „grylli“, karikaturartige Darstellungen, deren Urheber Antiphilos war, sind diesem niedrig komischen Genre zuzurechnen.

Antiphilos aber war für die Richtung der ganzen folgenden Diadochen-Zeit in der Malerei vom größten Einflusse, und so sehen wir, wie in der Zeit Alexanders als echter Periode des Uebergangs, wo in Politik und sozialen Verhältnissen nicht minder, als in der Kunst sich Neues überall Bahn zu brechen

sucht, wie hier die verschiedensten Richtungen, die eine das Alte abschließend, die andre in die Zukunft weisend, neben einander stehen. Dies darf uns nicht wundern: wird doch oft eine kommende Epoche in einzelnen Persönlichkeiten oft länger vorher anticipirt, wie denn z. B. in der Literatur der ganze volle Alexandrinismus bereits in Antimachus verkörpert ist, der schon um 400, zu einer Zeit, wo freilich der Höhepunkt griechischer Dichtung bereits vorüber war, aber eine zahllose Menge kleinerer Geister die eingeschlagenen Richtungen nach allen Seiten hin weiter verfolgten, im Gegensatz zu diesen eine erst viel später blühende Dichtungsart, die gelehrte verkünstelte Liebeselegie anticipirte; erst Philetas von Kos zu Ende des 4. Jahrh. folgte ihm darin.

Bevor wir indeß zu einer neuen Periode übergehen, müssen wir noch einen Blick auf das uns aus der vorliegenden Erhaltene werfen. Aus dem Gebiete der Plastik wüßte ich nur die uns an der Karyatidenhalle des Erechtheions erhaltenen Mädchen zu nennen, die, obwol architektonisch verwendet (was wir bei den andern nicht voraussetzen dürfen), doch auf gleicher Linie stehen mit den Kanephoren und Karyatiden des Polyklet, Praxiteles und Skopas, ebenso wie mit den Knaben des Lykios: es sind Repräsentanten der im Dienste einer Gottheit stehenden Gattung von Individuen und dieser geweiht, gehören also in jenen älteren Kreis des Genres, das von einem bestimmten äußeren Bezuge noch nicht frei ist.

Von Werken der Malerei sind wir durch die bekannte „Aldobrandinische Hochzeit" im Besitze einer Composition, die wahrscheinlich noch der ersten Hälfte des 4. Jahrh. angehört.[60] Das Interesse des trefflichen Werks gipfelt in der gegensätzlichen Spannung zwischen der schüchtern ängstlichen Braut und dem er-

wartungsvoll harrenden Jüngling. Der Kern ist also ganz in das Innenleben, in die Stimmung verlegt. Die Unmittelbarkeit der Darstellung, wo jede Person so ganz von sich und ihrer Aufgabe erfüllt ist, die uns so nah berührende rein menschliche Fassung des Ganzen ruft einen wunderbar harmonischen Eindruck im Beschauer hervor. Dagegen finden wir schon in der Hochzeit der Rhoxane von Aëtion aus dem Ende des 4. Jahrh. jene Veräußerlichung in pikante Situation und namentlich durch die zahlreichen Eroten einen allgemeinen Gedanken, daß auch Alexanders heroische Kraft von Liebe besiegt sei, kurz eine spielende Beschäftigung des Verstandes statt unmittelbarem Ergreifen der Mitempfindung.

Einen unendlichen Reichthum von Darstellungen aus dem Alltagsleben bieten uns die so zahlreichen Vasenbilder; wir können sie daher hier nur ganz im Großen nach den Hauptgegenständen und Hauptrichtungen betrachten; denn ein Eingehen in das hier so unendliche Detail würde ein eigenes Buch erfordern. — Wir fassen zunächst in eine ältere Gruppe die Bilder des sog. strengen und des zwar frei schönen aber noch gemäßigten Stils zusammen. Waren in der vorigen Periode Krieg und Kampf Hauptgegenstand, so tritt dies jetzt zurück und es wiegt die Palästra, die Darstellung der gymnischen Uebungen und Wettkämpfe weitaus vor. Ueberhaupt ist der Verkehr der Männer und Jünglinge unter sich und miteinander der beliebteste Gegenstand, wo auch erotische Beziehungen häufig hervortreten; aber auch musische Beschäftigungen, Singen, Leier- und Flötenspiel, das Lernen der Dichter durch die Jugend wird oft dargestellt; ebenso der Komos, d. h. das nächtliche Schwärmen nach einem Gelage, und noch öfter diese Gelage selbst, wo man nicht selten bestimmte Namen, oft von berühmten Dichtern und

Musikern beischreibt,[61]) um der allgemeinen Darstellung einen individuelleren Reiz zu geben — ein Gebrauch, der in dieser Zeit sehr beliebt ist, und auch bei den nicht seltnen Darstellungen von Opferscenen vorkömmt.[62]) Das Frauenleben tritt im Allgemeinen noch sehr zurück, doch wird es häufiger mit der zunehmenden Freiheit des Stils. Die Hochzeit wird jetzt meist nicht mehr in der früheren feierlichen Weise zu Wagen dargestellt, sondern man legt das Gewicht auf innerliche Momente und die Zaghaftigkeit der heimgeführten Braut ist das Hauptinteresse. Um die Liebe eines Jünglings gegen ein Mädchen zu bezeichnen, hat man den sehr beliebten Typus der Verfolgung, der in ganz gleicher Weise auch zur Darstellung der Liebschaften der Götter und Heroen dient. Auch die Darstellungen der Jagd werden manchmal durch Hinzufügung heroischer Namen in das ideale Gebiet gerückt, ohne doch bestimmte mythologische Scenen darstellen zu wollen.[63]) Sehr häufig schildert man den Abschied der jungen Männer von ihren Eltern, doch nicht mehr in der alten pomphaft äußerlichen Weise des Auszugs zu Wagen; vielmehr ist auch hier ein neuer Typus gefunden, der die gemüthlichen Momente hervorhebt. In der Regel nemlich bietet Mutter oder Schwester oder Braut dem Scheidenden den Abschiedstrunk, während der alte Vater Ermahnungen mit auf den Weg giebt. Dieser allgemeine, unendlich variirte Typus, dem man mitunter beliebige Namen beischreibt,[64]) ist auch für die Darstellung aller mythologischen Abschiedsscenen durchaus maßgebend. Ueberhaupt ist die Herrschaft des Typischen, nach dem Göttliches wie Menschliches gleichmäßig gestaltet wird, in dieser Periode noch von größter Ausdehnung; auf ihre Entstehung aus jener ältesten Zeit der rein menschlichen Kunst wurde früher hingewiesen; sie stellte den Grundsatz fest,

auf den die ganze griechische Kunst sich stützt: nicht die Gottheit zu vermenschlichen, sondern, wie unser Motto treffend sagt, den Menschen zu vergöttern: nicht das Unfaßbar-Unendliche will sie herabziehen, beschränken, nicht mit dem Inder das göttliche Wesen in vielarmigen, vielköpfigen Ungeheuern auszudrücken suchen, nicht der dogmatisch-religiöse Inhalt, sondern das einfach Menschliche ist erstes Ziel der griechischen Kunst, das menschliche Wesen, Thun und Leiden, dies ist es, das die Kunst zum Ideal gestaltet. Was ist dem Künstler Zeus anders als König und Vater oder Demeter anders als wehmüthige Mutter, ihres Kindes beraubt? Deshalb beginnt die hellenische Kunst mit dem Genre und am rein Menschlichen bildet sie sich die Typen, denen der mythische, göttliche Inhalt sich zu fügen hat. Am Eingange der schulmäßigen Entwicklung der Plastik in Griechenland stehen jene ältesten Apollofiguren (von Tenea, Orchomenos u. s. w.): was will in ihnen der Künstler anders, als einmal den wesentlichen Bau eines ruhigen nackten Menschen, so gut er es vermag, darzustellen? Jede andere, barbarische Kunst aber hätte hier das dogmatische Wesen des Gottes, sei es durch einen Thierkopf oder sonst eine Monstruosität auszudrücken gesucht: allein und zuerst der Hellene wagt es, den Menschen zum Gotte zu erheben. —

Doch, um zu unsern Vasen zurückzukehren, so tritt eben in der Ausbildung jener festen, allgemeinen, für Götter wie Menschen geltenden Typen die durchaus ideale Richtung des fünften Jahrh. im Gegensatze zur späteren Zeit am klarsten hervor; denn nicht die jedesmal neue Nachahmung eines Einzelfaktums wird uns geboten, sondern die Darstellung eines aus diesen Einzelfakten bereits abstrahirten gemeinsamen Typus.

Als zweite Hauptgruppe überblicken wir die Bilder des späteren, malerischen Stils, der nach dem Hauptfundorte auch als unteritalisch bezeichnet zu werden pflegt. Das Recht, diese Werke, die wir nach der gewöhnlichen Ansicht erst in der folgenden Periode zu betrachten hätten, schon hier zur Veranschaulichung vorhelleniſtiſcher Kunſt, namentlich des 4. Jahrh. herbeizuziehen, habe ich in einer andern Schrift („Eros in der Vasenmalerei." München 1875) zu erweiſen geſucht. Da das Handwerk der großen Kunſt immer in beträchtlicher Entfernung folgt, ſo treffen wir auch in den zeitlich ſpäteren Vaſen frühere Richtungen wirkſam.

Im Gegenſatze zu der vorigen Gruppe iſt hier die Darſtellung des Frauenlebens der weitaus überwiegende und beliebteſte Gegenſtand. Alle Beſchäftigungen der Mädchen werden dargeſtellt, beſonders aber die Toilette, das Bad und ihre harmloſen Spiele; aber der eigentliche Angelpunkt alles weiblichen Weſens bleibt immer die Liebe, wie denn Eros der ſtändige Begleiter der Mädchen iſt und Liebesſcenen aus dem Verkehre mit den Männern unzählige Male dargeſtellt werden. Dieſe Vorliebe für das Frauenleben ſtimmt vollkommen überein mit der Richtung des Praxiteles, der ja auch die weibliche Anmuth zum Gegenſtande mehrerer Werke machte. — Vor dieſer zunehmenden Weichlichkeit verſchwinden die Darſtellungen der Paläſtra und Gymnaſtik faſt ganz; wohl aber ſind Bilder der Gelage der Männer noch häufig, doch ſpielen auch dabei jetzt die erotiſchen Beziehungen zu den Mädchen eine Hauptrolle. —

Eine intereſſante Gattung ſind die Attiſchen Grablekythen,[65]) Gefäße für die Todten mit hierauf bezüglichen Darſtellungen. Während die älteren ſtrengeren Bilder nur den Hauptvorgang, entweder die Klage um die ausgeſtellten Todten oder die Be-

ſtattung darſtellen, zeigen die ſpäteren auch hier einen milderen, anmuthigeren Typus, indem weiblich zarte Fürſorge, ja ſogar Liebesverhältniſſe das Hauptintereſſe bieten. Man ſtellt nemlich dar, wie die Mädchen das Grabmal mit Binden ſchmücken und durch Spenden den Todten ehren; oft kömmt ein wandernder Jüngling herzu und frägt das Mädchen nach dem Verſtorbenen, wodurch geſchickt der Nachruhm angedeutet wird, aber auch die Anknüpfung von Liebesverhältniſſen unter den beiden jungen Leuten nicht ausgeſchloſſen iſt.

Eine andere Gattung wird durch kleine und zierliche Gefäße gebildet, die, meiſt für Kinder beſtimmt, auch ihre Darſtellungen dem Kinderleben entnehmen. Die Kinder (faſt nur Knaben, welche die antike Kunſt überhaupt vor den weiblichen Kindern aufs entſchiedenſte bevorzugte) kauern und kriechen auf dem Boden oder ſpielen mit dem Wägelchen, einem Kruge, Apfel, Hündchen u. dgl.[66]) Wir werden lebhaft an jene Bildchen des Pauſias mit den „Knaben" erinnert. Ferner vergegenwärtigen uns dieſelbe Richtung zahlreiche kleine Terracottafigürchen, die in harmlos einfacher Weiſe die Kinder meiſt mit ihren Lieblingsthieren beſchäftigt darſtellen.[67])

Vergleichen wir nun die geiſtige Auffaſſung und Behandlungsart jener Vaſenbilder des maleriſchen Stils mit den älteren, ſo machen ſich hier weſentliche Verſchiedenheiten fühlbar: vor Allen treffen wir eine bedeutende Tendenz zur Verallgemeinerung, hervorgegangen aus jenem ſchon mehrmals berührten Streben nach pſychologiſcher Motivirung des Dargeſtellten. Namentlich dient die ſo ungemein beliebte Einführung des Eros in die Scenen des gewöhnlichen Lebens dazu, dieſen einen allgemeineren Charakter zu verleihen. Ein Beiſpiel diene zur Verdeutlichung: mehrere alterthümliche Vaſen[68]) ſtellen Frauen dar,

die ein Douchebad nehmen, und wie lebendig, draſtiſch und individuell iſt hier jede Bewegung, das Reiben und Fegen der von reichem Waſſerſtrahl erquickten Glieder, wie das Auswinden der triefenden Haare! Vergeblich ſuchen wir in den ſo zahlreichen ſpäteren Badeſcenen nach ähnlichen lebendigen Motiven; da iſt alles viel allgemeiner und man ſieht, daß nicht mehr die bloße äußerliche Handlung das Intereſſe beanſprucht, ſondern mehr die zu Grunde liegenden allgemeinen Gedanken und Stimmungen: namentlich durch Eros werden die Bilder zu einer allgemeinen Verherrlichung weiblicher Schönheit. Ja ſchon im ganz Aeußerlichen zeigt ſich dieſe Verſchiedenheit der Auffaſſung: während auf den älteren Vaſen die Handlung immer in einem durch zahlreiche Geräthe an der Wand und die ganze Ausſtattung individuell charakteriſirten Raume vor ſich geht, findet ſich in den ſpäteren viel mehr Symboliſches und Andeutungsweiſes; die Figuren ſitzen ſehr oft einfach in der Luft und die allgemeinen, nichtsſagenden Kränze oder Sterne erſetzen jene individuelle Ausſtattung der Wände. Dieſe Richtung aufs Allgemeine, die beſonders deutlich noch in einer Reihe von Toilettescenen hervortritt, die eigentlich eine Feier der Frauenſchönheit überhaupt bezwecken, erreicht nun ihre höchſte Steigerung, wenn der allgemeine Gehalt der Darſtellung durch Inſchriften, die Begriffe bezeichnen, angedeutet wird.[69]) — Im Zuſammenhange damit ſteht das allmälige Verſchwinden des Typiſchen, das früher eine ſo bedeutende Herrſchaft ausgeübt hatte. So gewinnen wir einen neuen bezeichnenden Gegenſatz zur älteren Gruppe: dort wird ein allgemeiner, feſter Typus durch Inſchriften individualiſirt, hier wird ein beliebig Einzelnes eben dadurch verallgemeinert, dort nur reine Darſtellung einer Handlung, hier ſoll noch ein Gedanke hervortreten. So

verbünden sich Mangel an idealer Gestaltungskraft und ein Ueberwiegen von außerhalb des Gegenstandes liegenden allgemeinen Gedanken, um die Kunst allmählig von derjenigen Höhe herabzuziehen, der — ganz wie in der Poesie — nur die unmittelbare, reine, zwecklose Darstellung und Gestaltung eines Gegenstandes selbst das Ziel ist, einer Höhe, die freilich nur die Zeit des Phidias inne hatte. Die Vasenbilder aber geben uns eine reiche Anschauung von der langsam zerstörenden Wirkung jener Elemente, wodurch wir eine Brücke zur folgenden helleniſtiſchen Periode gewinnen.

Nur ganz kurz sei die Veränderung der Auffassung mythologischer Stoffe durch die spätern Vasen angedeutet. Durch die vor allem nach Ausdruck der psychologischen Motive strebende Auffassung werden auch sie immer allgemeiner und nähern sich dem Genre; die Einzelhandlung wird zu einer allgemein menschlichen und muß als Folie eines allgemeinen Gedankens dienen, was man besonders durch Einführung verschiedener, nicht streng zur Handlung gehöriger Gottheiten zu erreichen sucht, von denen manche, wie Aphrodite, Eros und die Erinyen meist nur Personifikationen psychischer Affekte sein sollen. Ebenso dienen zur Verallgemeinerung jene die freie Natur bezeichnenden Satyrn und auch die von nun an so häufigen Ammen und Pädagogen. Viele Darstellungen, wie die des Parisurtheils oder der Iosage sprechen jetzt deutlich den allgemeinen Gedanken eines Triumphs der Liebe aus. Am weitesten in dieser Richtung zum Genre geht aber eine Vase aus Kameiros in Rhodos, die durch die Kühnheit, mit der sie den Stoff gestaltet, der großen Kunst näher steht, als die übrigen; sie wagt es nemlich, mit der festen Tradition zu brechen, nur um ein neues, reizendes Motiv zu gewinnen. Aus dem früher in aller mythologischen Wunder-

barkeit dargestellten Kampfe des Peleus mit der sich verwandelnden Thetis macht sie eine Ueberraschung badender Mädchen durch den Liebenden. — Daß eine verwandte Richtung in der großen Kunst schon frühe angeschlagen wurde, zeigt uns Zeuxis, der deutlich nach Verallgemeinerung der Charaktere strebt und in diesem Sinne aus der Tradition neue Situationen herausarbeitet. Auf die Vasen scheint diese Richtung des Zeuxis von großem Einfluß gewesen zu sein, wenn auch die kühne Consequenz des obigen Beispiels zu den Ausnahmen gehört. Doch in einer unsern Vasen vollkommen entsprechenden Weise genügte schon Aristophon, der jüngere Bruder des Polygnot, dem bereits allgemeinen Bedürfniß nach psychologischer Motivirung.[70]) Dagegen konnte Parrhasios mit seiner feinen individuellen Charakteristik für die Vasenbilder von keinem Einflusse sein.

Wir können diese Periode nicht verlassen, ohne noch ein Wort zu sagen über die Attischen Grabdenkmäler, deren schönste Typen ja aus dem Ende des 5. und dem 4. Jahrh. stammen. Sie gehören insofern hieher, als alles Porträthafte fehlt, vielmehr die Darstellungen zu allgemeinen Charakterbildern des menschlichen Wesens nach Geschlecht, Alter oder Beschäftigung verallgemeinert sind. So wird bei einer Frau bald ihre Schönheit, indem sie sich schmückt, bald ihr Mutterseln, indem sie ihr Kind herzt, bald ihre Familientreue, indem sie dem Gemahle durch Handschlag als ewig verbunden erscheint, als ihr Wesen bezeichnend herausgehoben. Ebenso bei Männern und Jünglingen, die bald musischen, bald gymnastischen Beschäftigungen ergeben erscheinen. Ueber Allem aber liegt ein Hauch der Wehmuth, der an die Vergänglichkeit des Irdischen erinnert, der uns jedoch nicht verleiten darf, in

diesen nur das Wesen des Verstorbenen, nicht seinen Tod darstellenden Denkmälern zufällig momentane Scenen, seinen Abschied vom Leben u. dgl. zu erkennen, wie dies bei unsrer modernen Neigung zu momentan realistischer Auffassung oft geschieht.[71])

---

So sind wir denn endlich bei der Entwicklung angelangt, auf die uns schon so Manches vorbereitend hinwies, bei der hellenistischen, nach Alexander unter der Herrschaft der Diadochen geübten Kunst. Das Genre gelangt durch sie zu einer neuen, bedeutungsvollen Entwicklung, indem es von allen Seiten durch die sich neu begründenden Zustände und Anschauungen begünstigt ward. Vor Allem geschah das durch die sich immer mehr vollziehende Zersetzung und Auflösung der Religion, die, zwar schon von den Sophisten vorbereitet, doch erst jetzt in einem Euemeros (um 300 v. Chr.), der kühn alle Götter für wirkliche historische Menschen erklärte und mit dieser Lehre von größtem Einflusse war, ihre volle Höhe erreicht. Die religiöse Bedeutung und das Wesen der alten Götter und Mythen, die vordem die Kunst mit reichem Inhalt füllte, konnte jetzt diese Bedeutung nicht mehr beanspruchen; vielmehr wie auch in der Literatur die vom alten Volksglauben getragenen Hauptgattungen, das Epos und die Tragödie verschwanden, um der gelehrten Dichtung eines Kallimachos Platz zu machen, die nur noch „die kleinen Rahmen des Gemüthslebens, der popularen Gelehrsamkeit, der Genre-Bilder aus Antiquitäten und Mythen" (Bernhardy) ausfüllte: so weichen auch in der Kunst die großen, aus dem allgemeinen religiösen Bewußtsein gestalteten Schöpfungen den individuellen Liebhabereien der Künstler, die, nicht mehr an das Volk, nur an den Kreis der „Gebildeten" sich wendend, mit

ihrer Subjektivität Effekt zu machen streben. Und daher kam es, daß man, wie wir schon früher bei Lysipp zu betrachten Gelegenheit hatten, bei Götterbildungen, statt ihr religiöses Wesen darzustellen, jetzt vielmehr ihnen eine zufällige Erregung, eine momentane, menschlich interessante Situation zu geben suchte. Ebenso wählte man sich in der Darstellung mythischer Stoffe, statt den eigentlichen Kern derselben zu treffen, mit Vorliebe irgend eine allgemein menschliche, empfindungsvolle Situation aus, zu der dann der Mythus nur die Folie bildet. Die Campanischen Wandbilder bieten zahlreiche Beispiele der Art,[72]) wo nicht eine Handlung, sondern ein Zustand, eine allgemeine Empfindung ohne mythische Bedeutung dargestellt wird; wie wenn der bei Admet dienende Apoll die Leier spielt und jener als Hirte ihm lauscht, wenn Paris auf dem Ida seine Heerden weidet, wenn Adonis bei Aphrodite ruht, Endymion schlafend daliegt, Narkissos in träumerische Liebe versunken am Bache ruhend liegt, wenn Perseus und Andromeda liebevereint das im Wasser sich spiegelnde Meduſenhaupt betrachten, oder wenn gar Apoll ein Mädchen auf seinem Schooße im Kitharspiel unterweist, oder Achill im Zelte bei Patroklos und zwei Mädchen sich mit Musik unterhält, oder Paris als echter Verliebter den Namen seiner Oinone in einen Stein kratzt u. A. Noch auf den Vasenbildern kommen derartige Darstellungen nicht vor, obwohl sich gerade in den spätern Vasen ein Uebergang hiezu nachweisen läßt: ihr Streben nach Verallgemeinerung, ihr Durchdenken der Stoffe vom psychologischen, allgemeinmenschlichen Standpunkte aus, das sie zwar dazu führte, aus der Handlung einen allgemeinen Gedanken herauszuentwickeln, aber nie so, daß Kern und Wesen eines bestimmten mythischen Vorgangs darunter litten oder gar ignorirt worden wären —

all dies mußte vorangehen, um jene Steigerung in den hellenischen Bildern möglich zu machen, die einem allgemeinen Genremotiv zu Liebe auf Darstellung des Kerns der Sage verzichten.

Daß nun aber eine solche Richtung der Kunst dem Genre überhaupt den größten Vorschub leisten mußte, ist klar. Unter den die Art dieses neuen Genres bestimmenden Foktoren aber gebührt dem immer weiter greifenden Realismus die erste Stelle: die in dieser Zeit ermattete und erschlaffte ideale Gestaltungskraft steigt herab zum Unmittelbar-Wirklichen und ergreift dies in all seiner zufälligen Aeußerlichkeit. Es ist dieselbe Entwicklung, wie in der Philosophie und Wissenschaft: nachdem die Sophistik alles Alte, durch Ueberlieferung Geheiligte in Frage gestellt und ein neues Durcharbeiten und Motiviren von innen heraus veranlaßt hatte, so sieht man jetzt erst, wie wichtig die Erforschung der realen Wirklichkeit ist und strebt jetzt vor Allem nach empirisch positiven Kenntnissen und Maximen für's praktische Leben.

In der Kunst sahen wir schon Lysipp mit diesem Herabsteigen zum Wirklichen vorangehen, nicht minder den Maler Antiphilos, dessen Einfluß für die Folgezeit von größter Bedeutung war; denn daß es gerade die jetzt aufblühende Kabinetsmalerei war, die, dem Antiphilos folgend, jenen Realismus zur höchsten Ausbildung führte, liegt in der Natur dieses Kunstzweiges. So hören wir von einem Philiskos, der ein Maleratelier und darin einen das Feuer anblasenden Knaben, also ein jenem Werke des Antiphilos sehr verwandtes Bild malte, bei dem der Lichteffekt und die realistische Umgebung das Interesse ausmachte. Simos[73]) ferner stellte eine Walkerwerkstätte dar, wo man gerade Feiertag machte; Athenion malt einen Reitknecht mit dem Pferde, Nealkes etwas Aehnliches: einen Mann

der durch Schnalzen ein Pferd zu beſänftigen und zurückzuhalten ſuchte, Leontiskos endlich malt eine Harfeniſtin. Während jedoch dieſe Maler ſich auch noch auf andern Gebieten bethätigen, ſo zieht Peiräikos die letzte Conſequenz aus Antiphilos Richtung, indem er ſich ausſchließlich auf dieſe Kleinmalerei der unbedeutendſten, niedrigſten Gegenſtände warf; in techniſch höchſter Vollendung malte er Barbierſtuben und Schuſterwerkſtätten, ferner Eſelein und auch bloßes Stilleben, wie Eßwerk und Aehnliches. Dieſelbe Erſcheinung finden wir auch in einem andern Kunſtkreiſe: der Cälator Pytheas ciſellirt an kleinen Trinkbechern Figuren von Köchen und allerlei derartigem auf Eſſen und Trinken Bezüglichem. Zwar iſt uns die Zeit dieſes Künſtlers nicht überliefert, doch kann er, allen Analogien zufolge, nicht früher als in die helleniſche Periode geſetzt werden.

Unter den erhaltenen Werken kommen dieſer Richtung einige der vor nicht langer Zeit in Tanagra in Böotien gefundenen Terrakotten, namentlich die zwei in der Archäolog. Zeitung 1874 t. 14 publizirten Statuetten, von denen die eine wahrſcheinlich einen Bäcker[73a]) darſtellt, der, auf einem niedrigen Steine ſitzend, ſoeben etwas zu Röſtendes auf einen kleinen, über glühenden Kohlen ſtehenden Roſt legt, während er auf den Knieen das Brett hält, auf dem er die Brode formt; er ſelbſt iſt bei dem heißen Geſchäfte ganz unbekleidet und eifrig in ſeine Arbeit vertieft. Ebenſo aus niedern Ständen und dem alltäglichen Leben gegriffen iſt das zweite der genannten Werke, dasſelbe Thema behandelnd wie Peiräikos in ſeinen Bildchen: ein einfacher, ehrſamer Bürger läßt ſich die Haare ſchneiden; er hat ſich, nicht anders als bei uns, in einen langen weißen Mantel gehüllt und ſitzt nun ruhig geduldig da, aber nicht in ſich verſunken, ſondern in ſteter Erwartung, bis der hinter ihm ſtehende Sklave mit

dem Geschäfte fertig sei; dem eilt es aber gar nicht, mit der kaltblütigsten Ruhe scheert er die Haare nach einander ab; in seinem wohlgenährten, vollen, gleichgültig stumpfen Gesicht haben wir wohl den echten Typus eines Böoters, wie ihn uns die Alten schildern. Diese Schärfe der Charakteristik, diese bei aller Ruhe lebendige Handlung ist aber mit den einfachsten Mitteln erreicht: der Stil hat etwas Derbes, Volksthümliches, namentlich sind die etwas zu starken und großen Arme und Köpfe zu bemerken; letztere zeichnen sich noch besonders durch den prächtigen, echtgriechischen Schädelbau aus. Auch einige andre Stücke jenes Fundes in Tanagra gehören hieher; so ein alter, kahler Bettler, der sich auf einen derben Jungen stützt, eine alte Amme mit einem Säugling u. dgl. Ueber die Zeit der Entstehung dieser Werke läßt sich leider nichts Gewisses sagen; doch werden sie schwerlich in voralexandrinische Zeit fallen, wegen des Realismus, der seine Motive aus dem niedrigsten alltäglichsten Leben greift (eine lokale Entwicklung könnte indeß Manches anticipirt haben). Andrerseits darf man sie nicht zu weit hinabrücken, da ihr ganzer Charakter auf die gute Kunstzeit weist. — Die erhaltenen Wandbilder, mehr auf anmuthige flüchtige Dekoration berechnet, als zur Nachahmung feiner Cabinetsbilder geeignet, bieten leider nur wenig in die besprochene Richtung Gehöriges. Außer den zahlreichen Stillleben kann man etwa hieher zählen das Bild eines Barbaren, der mit einer Hetäre zecht, die ihn zu überlisten sucht; ferner die ganz realistisch gehaltnen Bilder, die Schauspieler und Musiker darstellen, ferner die Komödienscenen. In sehr niedrig charakteristischer Weise sind auch die Gemälde gehalten, die Zwerge (Pygmäen) in verschiedenen Handlungen des täglichen Lebens darstellen.[74]) Doch die Campanischen Wandbilder sollten ja nur einen gefälligen Schmuck der Wohnräume

bilden, natürlich warfen sie sich daher mit größerer Vorliebe auf die idealisirenden Bilder der anmuthigen Richtung, die auch ihrer flüchtigen dekorativen Technik mehr entsprachen. Wir finden daher besonders junge Mädchen in ansprechenden, freundlichen Situationen dargestellt; harte und niedrige Darstellungen aber pflegt diese anmuthige Dekorationsweise meist zu idealisiren, indem sie Eroten und Psychen zu Trägern derselben macht; denn diese sind bereits so sehr allen mythologischen Begriffs entkleidet, daß man ihnen alle möglichen täglichen Geschäfte auferlegen konnte.[75])

Von größerer Wichtigkei jedoch ist eine andre Gattung des Genres, die wir als die specifisch helleniſtiſche bezeichnen müssen, da sie eben nur aus den Zuständen dieser Zeit sich erklären läßt.[76]) Die Umwandlung der meisten Staaten in Monarchien hatte nemlich die weittragendsten Folgen. War früher jeder Bürger ein ganzer Mensch und war er nur um des Staates willen und durch den Staat den er regieren half, da, so fällt jetzt, wo der Einzelne ohne nähere Beziehung zur Regierung nur auf seine Privatinteressen angewiesen ist, und sogar kosmopolitische Anschauungen um sich griffen, alles Gewicht auf das Einzelindividuum, das, um sich zu erhalten, durch größere Arbeitstheilung sich immer einseitiger ausbilden mußte; kurz es sonderten sich die Berufe ungleich schärfer als früher, und man ist jetzt nicht mehr in erster Linie Mensch und Bürger, sondern erst Soldat, Beamter, Gelehrter u. s. w. Die gemeinsame Richtung der Theile zum Ganzen hat aufgehört, jeder der Theile bildet sich für sich selbst nach eigner Weise aus und es entsteht eine feine Sonderung in Individualitäten, ein Subjektivismus, von dem die frühere Zeit keine Ahnung hatte und der an das Moderne streift. Doch das

UNIVERSITY OF OXFORD LIBRARIES



Naturgesetz legte in Jeden den Trieb, sich zum ganzen und vollen Menschen auszubilden; wird er daran behindert durch die Verhältnisse — und das war in dieser Zeit der Fall —, so fühlt er dies bald schmerzlich und aus der tief empfundnen Einseitigkeit der eignen unharmonischen Ausbildung entspringt eine Sehnsucht nach dem was man nicht ist. Daher erklärt sich das Interesse, das man jetzt an andern Berufen nimmt, das Interesse an andern scharf ausgeprägten Individualitäten, das wir in der Kunst dieser Zeit finden: es ist der Trieb, das einseitige Selbst aus Fremdem zu ergänzen. — Doch was fehlte hier am meisten, wo das Leben sich immer mehr in großen Städten konzentrirte und die sozialen Verhältnisse sich unsern modernen näherten? Natur und Unschuld waren auch hier entwichen und nach ihnen verlangte man sehnend zurück. So ist es Thatsache, daß das Naturgefühl der hellenistischen Zeit eine bedeutende Schwenkung zur modernen sentimentalen Auffassung machte;[77]) doch am deutlichsten spricht für jene Sehnsucht ein ganzer Literaturzweig, das Idyll, das seine Stoffe vorwiegend aus den niedern Kreisen der Landleute, Hirten, Jäger und Fischer nimmt, die, aus dem Zusammenhange mit der Natur noch nicht losgerissen, den überbildeten Städter als Bild des ersehnten, einfach natürlichen Zustandes befriedigten. Nur die Wahl des Stoffes jedoch zeigt den sentimentalen Zug; die Darstellung selbst ist, wenigstens bei Theokrit, voll von gesundem Realismus. — Auch die Kunst bemächtigte sich jetzt dieser Stoffe, namentlich der Hirten und Fischer mit großer Vorliebe. Leider mangeln uns gerade hierüber bestimmte Nachrichten der Schriftsteller; doch da uns aus früherer Zeit gar nichts Aehnliches bekannt ist, so können die Originale des zahlreich Erhaltenen nur in dieser Periode gesucht werden, in der sie allein zu begreifen sind. Aus

Plinius (35, 25) kennen wir nur ein hiehergehöriges Gemälde, das eines alten Hirten mit dem Stabe in der Hand. Eine daran geknüpfte Anekdote ist sehr bezeichnend: der Gesandte der Teutonen nemlich soll auf die Frage, wie hoch er es schätze, geantwortet haben, nicht einmal lebendig wolle er einen solchen Mann geschenkt bekommen. So spricht der unverdorbne germanische Naturmensch und ähnlich könnte ein Grieche der älteren Zeit sich geäußert haben. Die Darstellung einer so niedern Person kann nur dann Interesse erwecken, wenn der Hirte nicht des Hirten wegen, sondern um die Sehnsucht nach einem glücklich beschränkten Naturleben zu befriedigen, gemalt ist. Dem früheren gesunden Gefühle aber mußten diese Gegenstände fern liegen, ja verächtlich dünken, es liebte nur die Darstellung des freien, ganzen Menschen. Noch auf den Vasen läßt sich daher das niedere Genre der Sehnsucht nicht mit Sicherheit nachweisen, dagegen spielt es auf den Campanischen Wandbildern eine große Rolle, wo namentlich die Hirten als Staffage der Landschaften sehr gewöhnlich sind.[78]) Vor Allem gehört aber eine Reihe von Statuen hieher; die meisten stellen Fischer dar, wie sie angeln oder die Waare zu Markte tragen oder feilbieten; die scharfe realistische Charakterisirung entspricht den Schilderungen der hellenistischen Poesie.[79]) Andere Statuen zeigen Hirten oder Landleute, die z. B. ein geschlachtetes Thier ausweiden oder es kochen.[80]) Ueberall sehen wir hier den Realismus zusammenwirken mit jenem Zuge der Sehnsucht, eine Vereinigung, der auch die ganze Gattung der Landschaftsmalerei um dieselbe Zeit ihre Entstehung verdankt; denn einerseits ist die Kraft, ein ideales Ganzes aus den Theilen zu gestalten, erlahmt, andrerseits ist man von der Natur entfernt, ihr fremd geworden: man imitirt sie und schafft nicht mehr aus ihr heraus, man

hängt mit Sehnsucht am Theil, am Einzelnen, weil man selbst ein Ganzes nicht mehr ist.

Einer idealeren Richtung begegnen wir in der zweiten Gattung des aus jener Sehnsucht hervorgehenden Genres, den Kinderstatuen. Wo zeigt sich die ersehnte Unschuld und Natur frischer, unmittelbarer und reizender, als im Kinderleben? Kein Wunder also, wenn auch dieses jetzt zu einem Lieblingsgegenstand statuarischer Kunst erhoben wurde. Freilich bemerkten wir schon gegen Ende der vorigen Periode Darstellungen von Kindern, aber es ist ein himmelweiter Unterschied, ob dies in kleinen Gemälden, kleinen Terracottastatuetten und Gefäßchen geschieht, die selbst zum Kinderspielzeug bestimmt, oder ob man es wagt, monumentale, statuarische Compositionen zu gestalten aus der unbedeutend kleinen Kinderwelt, die weder einem rein formalen Genusse mit ihren unreifen Formen genügen konnte, noch blos durch Bewegung und Handlung ein für ein monumentales Werk befriedigendes Interesse hervorrufen konnte. Drum stellte auch die voralexandrinische Genre-Plastik nur Knaben dar, die dem eignen vollen Menschen nahe standen; erst jetzt in helleniſtischer Zeit, wo man, von sich selbst nicht mehr befriedigt, sich aus Fremdem zu ergänzen sucht, jetzt war in der Sehnsucht nach dem unschuldig natürlichen Wesen der Kinder der Punkt gefunden, der sie der monumentalen Behandlung würdig machte. Begünstigend wirkte natürlich auch, daß die Kunst immer mehr im Dienste privater Dekoration arbeitete.

Als das Hauptwerk der ganzen Richtung, in dem sich ihre wesentlichen Eigenschaften am klarsten widerspiegeln, ist offenbar der Knabe mit der Gans von Boethos zu betrachten, von dem unsre Untersuchung den Ausgang nahm. Leider ist uns außer-

dem literariſch gar nichts Beſtimmtes überliefert. Nur ein Werk kann hierhergezogen werden: Epigonos, ein Künſtler unbekannter, doch wahrſcheinlich helleniſtiſcher Zeit macht die Gruppe einer ſterbenden Mutter, die von ihrem Kinde „miserabiliter“ geliebkoſt wird:[81]) der ganz maleriſche Vorwurf erinnert uns auffallend an Ariſtides berühmtes Werk; aber ſehr bezeichnend ſind die Unterſchiede: dort bei Ariſtides liegt alles Gewicht auf der Mutter, die voll Angſt und Schmerz für des Kindes Leben noch im Tode ſorgt — hier dagegen auf dem Kinde, das in ſeiner unwiſſenden Einfalt und echt kindlichen Liebe die Mutter, die ihm ſtirbt, liebkoſt; hier freuen wir uns am einfach Kindlichen und bemitleiden das arme Würmchen — dort packt uns ein ernſtes tiefergreifendes Pathos. So tritt uns in dieſer Umbildung eines älteren Werks der ganze Charakter helleniſtiſcher Kunſt auf's Deutlichſte entgegen und nicht umſonſt trug Epigonos ſeinen Namen: er war ein Epigone.

Von den zahlreichen uns erhaltenen Werken dürfen wir nach dem Vorausgegangnen annehmen, daß ihre Originale ſämmtlich in helleniſtiſcher Zeit nach dem Vorgange des Boethos geſtaltet wurden. Vor Allem berühmt muß eine uns in mehreren Repliken erhaltne Compoſition geweſen ſein, einen kleinen Knaben darſtellend, der nach Kinderart auf dem Boden ſitzt; er ſcheint aufſtehen zu wollen, ohne es noch zu können; bittend ſtreckt er den einen Arm aus und blickt aufwärts, daß man ihm helfen ſolle; doch da er den andern Arm auf ſeine Gans, den Lieblingsvogel, legt, um ſie feſtzuhalten, ſo ſcheint dieſe, die man ihm vielleicht wegnehmen will, der Grund ſeiner Erregung zu ſein.[82]) Auch hier, wie am Werke des Boethos, liegt das Intereſſe in dem Contraſte der kindlichen Noth und Sorge mit dem kleinen Gegenſtande, des ängſtlichen Eifers mit der kindlichen Unbeholfenheit, wodurch unſre Sehnſucht nach der beſchränkt

unſchuldigen Kindheit erwacht.[83]) Denſelben Grundzug tragen die übrigen, weit unbedeutenderen Werke der Art, die meiſt einen ruhig daſtehenden Knaben, der ſeinen lieben Vogel füttert oder an ſich drückt, darſtellen.[84])

Andre ſitzen am Boden mit einem Vogel oder einer Frucht[85]) oder halten ſtehend Früchte.[86]) Sehr beliebt iſt es in der helleniſtiſchen Zeit, ſchlafende Geſtalten darzuſtellen; ſo finden wir denn auch bald Kinder überhaupt, bald ländliche Hirten oder Fiſcherknaben, die entweder in liegender oder — indem ſie ſich auf das eine heraufgenommene Bein ſtützen — in ſitzender Stellung ſchlafen.[87]) Einige Gruppen zeigen knöchelſpielende und darum ſich ſtreitende Knaben.[88]) Sehr fragmentirt ſind einige Statuen laufender, irgend ein kleines Intereſſe verfolgender Jungen.[89]) Selten wurden Mädchen dargeſtellt, doch ſcheint ein Werk berühmt geweſen zu ſein: ein kleines Mädchen, das am Boden ſitzt und Knöchel ſpielt;[90]) aber auch Mädchen mit dem Lieblingsvogel kommen vor, wie eine Statue des Kapitoliniſchen Muſeums, die ſich durch ſchöne Gewandmotive auszeichnet, ein Mädchen zeigt, das erſchreckt eine Taube am Buſen zu bergen und zu ſchützen ſucht gegen ein andres Thier, etwa einen anſpringenden Hund (Clarac musée 877, 2235).

---

Doch kehren wir endlich zurück zu unſerm Ausgangspunkte, zu jener Frage, welche dieſe ganze Unterſuchung veranlaßte: welche hiſtoriſche Stellung der Knabe mit der Gans und der Dornauszieher einnehmen. Wie trefflich ſich erſterer, das Werk des Boethos, in das Ganze helleniſtiſcher Kunſt einfügt, haben wir oben klar geſehen. Aber der Dornauszieher? wird man ungeduldig fragen. Natürlich kann er unmöglich derſelben Zeit, noch viel weniger demſelben Künſtler, Boethos, angehören,

wie Overbeck (Plastik 2, 127) festhält; vielmehr, wenn wir uns der zu Anfang aufgestellten Gegensätze beider Werke erinnern, so sind dies ganz dieselben, wie wir sie jetzt zwischen vor- und nachalexandrinischem Genre beobachtet haben: der Knabe mit der Gans und mit ihm das ganze hellenistische Genre entspringt aus der Sehnsucht nach einem verlornen Paradiese der Natur und Unschuld. Drum stellt man nicht das eigne Alltagsleben dar; ist man doch nicht mehr befriedigt von sich selbst und kann kein Interesse mehr haben an der bloßen Darstellung dessen, was man selbst ist; Hirten und Fischer und vor Allem Kinder müssen in das verlorne Naturleben zurückversetzen. Dagegen der Dornauszieher und mit ihm das ganze voralexandrinische Genre ist nichts als reine Darstellung einer Handlung, nicht aus dem entfernten Kinder- oder Fischerleben etwa, sondern aus dem unmittelbar eignen, wo nichts als die scharfe Ausprägung des Momentes der Handlung interessirt und nirgends eine Spur sich findet von jenen mit der Darstellung verknüpften Nebenelementen, nichts von jenen gesuchten Contrasten glücklicher Beschränktheit mit der eignen Ueberkultur, kurz nichts von jener Sehnsucht nach natürlich unschuldigen Zuständen, die dem hellenistischen so eigenthümlich ist.

Unser Dornauszieher gehört also in die voralexandrinische Kunst. Doch können wir dies noch genauer bestimmen; denn nicht etwa in's 4., sondern noch in's 5. Jahrhundert v. Chr. weisen ihn mehrere Momente, namentlich die deutlichen Spuren des Alterthümlichen an Haar und Gesicht. Freilich haben eben diese Spuren einen unsrer trefflichsten Kunstgelehrten (Kekulé) bewogen, das Werk in eine ganz verschiedene Zeit und Schule, in die des Pasiteles zu Rom, eines Zeitgenossen des Pompejus, oder in eine diesem verwandte und nahe stehende (uns noch unbe-

kannte) Schule zu ſetzen.[91]) Dieſer Irrthum, der indeß fein durchgeführt iſt und daher eine genaue Erwägung verlangt, iſt ſehr begreiflich bei der vollkommenen Unklarheit, die bisher über die Geſchichte des Genres herrſchte. Denn auch Kekulé geht von jener Vorausſetzung aus, deren Falſchheit wir erwieſen haben, der Vorausſetzung, daß der Dornauszieher als „Idyll“ mit Boethos und der helleniſtiſchen Geiſtesrichtung gleich zu ſetzen ſei. Er glaubt, das Werk könne auch „in minder glücklichen Zeiten der Kunſt“ geſchaffen worden ſein, ja er hält ſelbſt das „Motiv“ in der älteren Kunſt für unmöglich und überſieht dabei vollſtändig gerade jene im Folgenden noch näher zu betrachtende, kühne Härte der Compoſition, die man ſich eben nur in den beſten Zeiten des 5. Jahrh. erlauben konnte. Für dieſen Grundirrthum, daß das Werk einer ſpäteren Zeit angehören müſſe, ſucht nun K. zweierlei ſcheinbare Widerſprüche in der formalen Behandlung unſres Werkes zu verwerthen: der mit Lyſippiſcher Meiſterſchaft gebildete Körper widerſpreche dem Haare, und wiederum die ſorgfältig zierliche, ſelbſt freie Haarbehandlung widerſpreche dem an ſich unmöglichen Wurfe deſſelben, indem die Locken der Bewegung des Kopfes entſprechend mehr vorwärts fallen ſollten. Beide Widerſprüche verſchwinden aber bei genauerer Betrachtung. Beim *Haare* zunächſt iſt zu beachten, daß alle Haare, nach der Sitte der älteren Kunſt, von einem einzigen Punkte am Wirbel ausgehen, daß ſie alſo gar nicht ſo vorfallen *konnten*, wie bei einer naturgemäßeren Anordnung. Die langen lockigen Haare zerfallen nun in zwei Hauptpartieen, die rechts und links ſich weich und eng um den Schädel legen (auch hinten iſt die Scheidung noch bemerklich). Bei der Neigung des Hauptes rutſchen ſie aber eben ſo weit vor, als es die Natur ſolchen enganliegenden, elaſtiſchen und ſchmiegſamen Haares ver-

langt; ja der Künstler hat es nicht unterlassen, dieses Vorrutschen auf der rechten Seite, die tiefer geneigt ist, mehr zu betonen, als auf der linken. In der Mitte zwischen diesen beiden Seitenpartieen wächst ein selbständiger kürzerer Haarbündel zur Stirn herab, wo er sich in einen kleinen Knoten konzentrirt, der die Richtung des Kopfes nach vorn noch einmal betont. Symmetrisch kommen endlich zwischen diesem Centrum und den beiden Seitenpartien als vermittelnder Uebergang einige kleine, sorgfältig gelockte Härchen zum Vorschein. Die zierliche und feine Behandlung namentlich der Lockenspitzen ist durchaus den Forderungen des Bronzestils entsprechend, denen schon die alterthümlichen Werke mit ihren zierlichen, symmetrisch gereihten Drahtlocken besonders gerecht zu werden suchten.

Aber auch das so äußerst anziehende einfache Gesicht vom reinsten Typus zeigt noch deutliche Spuren des Alterthümlichen in der Gesammtanlage: in dem Vorwiegen des breiten, großen Kinns gegen die niedere Stirn, in den noch nicht ganz im Profil stehenden Augen und dem etwas äußerlich aufgefügten Mund, dessen Winkel ein Weniges emporgezogen sind. Aber all dies ist nur ein sanfter Nachklang an archaische Gebundenheit, wie er einer Uebergangszeit eigenthümlich sein mußte, und weit entfernt von einem bewußten Hervorheben des Alterthümlichen. — Endlich der Körper wird wegen der trefflichen Wiedergabe der Formen dieses jugendlichen Alters mit Recht bewundert. Wenn aber Kekulé Lysippische Kunstart an ihm bemerken will, so wüßte ich wahrlich nicht, worin diese bestehen sollte; denn weder von Lysippischen Proportionen noch von gewissen naturalistischen Zügen ist irgend etwas zu bemerken.[92]) Auch die Falten am Bauche, die man etwa anführen könnte, geben in der scharf abgränzenden Bronzetechnik nur das zum Verständniß der

Bewegung Wesentliche und Nothwendige, sie dienen nur zur Klarlegung des inneren Organismus bei seiner eingedrückten und verschobenen Lage, sind aber frei von allen naturalistischen Zufälligkeiten, die sich spätere Künstler gerade hier gewiß erlaubt hätten. Wohl aber muß man hier an die hohe körperliche Vollendung erinnern, die z. B. schon in den Aegineten erreicht ist, wo ja auch schon (wenigstens im Ostgiebel) die Falten der Haut zur Charakterisirung der Bewegung beigezogen werden.

So können wir denn von jenen angeblichen Widersprüchen keinen begründet finden, indem sich vielmehr Alles zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Wir erkennen hier einen Künstler aus der letzten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der, bei bereits genauer Kenntniß namentlich des bewegten männlichen Körpers, sich doch in dem den geistigen Ausdruck bedingenden Theile, dem Kopfe, noch nicht ganz von der alterthümlichen Gebundenheit losmachen konnte, der er auch in der Anlage des von einem Punkte ausgehenden Haares folgte. — Zu der richtigen Annahme einer älteren Schule des 5. Jahrh. gelangt auch die neueste Besprechung unsrer Statue in den Annalen des archäologischen Instituts (1874); die nähern dort versuchten Bestimmungen kann ich jedoch nicht als richtig anerkennen, da auch sie nicht auf einer vollen Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten unsres Werkes beruhen. (S. die Schlußanmerk. 101.)

Ich kehre zu Kekulé's Vermuthung der Pasitelischen, oder einer im Wesentlichen analogen Schule zurück; sie wird nicht nur durch die oben aus der formalen Analyse gewonnenen Resultate unhaltbar, sondern sie widerspricht auch überhaupt dem Kunstvermögen der griechisch römischen Epoche,[93]) die keine einzige neue originale Schöpfung von Bedeutung auf dem Gebiete idealer Skulptur aufzuweisen

hat, die nur im Copiren und Umbilden überlieferter Typen ihr Verdienst suchte; volle Originalität wird aber Niemand unserm Werke absprechen wollen. Ferner läßt sich jene Ansicht gerade mit den wesentlichen Eigenschaften der Pasitelischen Richtung nicht vereinen. Indem diese eklektische Schule nemlich mit Vorliebe alterthümliche Typen mit erneutem Studium des Modells wiederholt, entsteht an ihren Werken ein unharmonischer Contrast des in der überbreiten Brust und der ganzen Kopfbildung und der gebundnen Stellung festgehaltnen archaischen Typus mit der raffinirt eleganten, naturalistischen Behandlung des Einzelnen;[94]) von einer solchen Disharmonie haben wir aber im Dornauszieher nichts gefunden. Entschiedner noch ist der geistige Charakter der Pasitelischen Schule jener Annahme zuwider. Ohne eine einzige neue, ganz eigene Composition zu schaffen, sucht sich jene eklektische Richtung ihre Motive von überall zusammen.[95]) Ihr Verdienst sieht sie lediglich in der Durchführung, in dem raffinirten Detailstudium, gegen das die geistige Bedeutung vollkommen zurücktritt. Das Hauptwerk der Schule scheint eine steife akademische Studienfigur gewesen zu sein, die nun bald einzeln dargestellt, bald in völligem Mangel aller und jeder Phantasie und Erfindung mit andern Figuren zu einer losen Gruppe verbunden wird, überall mit derselben einförmigen Stellung und Haltung der Glieder; ja diese Schule allein scheint es bis zu sinnlosem Copiren gebracht zu haben.[96]) Nirgends ist ferner in jenen Gruppen eine klar ausgesprochene Handlung da, sogar die Hauptmotive sind meist ganz unklar, so daß der Streit über die Gegenstände, die sie darstellen, bei einer so in's Allgemeine verflachten Behandlung wohl nie entschieden werden kann.[97]) Wie contrastirt nun dies Alles mit dem Dornauszieher, mit seiner scharf und hart ausgesprochnen Handlung, wo Nichts als eben

dieſe das Intereſſe ausmacht? Welcher Gegenſatz, dort dieſe einförmig bedenkliche, trockene Richtung des Paſiteles, dieſe geſuchte Ruhe, dieſe affektirte, ſtudirte Geziertheit — und hier das friſche, volle, kühne Leben im Dornauszieher![98])

Hat er alſo Nichts zu thun mit Paſiteliſcher Richtung, gehört er dagegen in's fünfte Jahrhundert v. Chr., ſo können wir vielleicht noch einen Schritt weiter gehen und die Schule, der das Werk angehört, näher zu beſtimmen verſuchen; ich ſage die Schule, nicht den Meiſter; denn früher zwar war es eine vielverbreitete, leichtſinnige Methode, zu jedem bedeutenderen Kunſtwerke ſich immer aus den literariſchen Notizen auch den Namen des verfertigenden Künſtlers auszuwählen; und ſo hat ja auch unſer Werk eine derartige Behandlung erfahren, die es ohne Rückſicht auf den künſtleriſchen Charakter mit einem von Boethos genannten identifizirte. Etwas ganz Anderes iſt es, wenn man nach genauem vergleichenden Studium eines Werkes wagt, dasſelbe einer ganzen Schule, einer Richtung im Allgemeinen beizulegen.

Erinnern wir uns nun deſſen, was wir gleich zu Anfang über die Compoſition des Dornausziehers bemerkten. Wir fanden da in dem heraufgenommenen Beine eine unſymmetriſche Härte der Linienführung, wie ſie nur äußerſt ſelten in den Werken antiker Kunſt zu Tage tritt. Dieſer Punkt muß daher für die Beſtimmung der Schule, der unſre Statue zuzuweiſen iſt, von entſcheidender Wichtigkeit ſein. Allerdings exiſtiren leider noch gar keine genaueren Unterſuchungen über Linienführung in den verſchiedenen Schulen, was gerade für den vorliegenden Fall ſehr zu beklagen iſt. Dennoch dürfen wir wenigſtens ſoviel mit Sicherheit behaupten, daß jene Eigenſchaften zunächſt mit der Annahme Peloponneſiſcher Schule unvereinbar wären. Wir

brauchen ja nur einen Blick zu werfen auf den Polykletischen Doryphoros oder Diadumenos, die uns ja höchst wahrscheinlich in Kopien erhalten sind, um sofort in dieser fast mathematisch strengen, klaren und regelmäßigen Linienführung das gerade Gegentheil von dem zu erkennen, was wir am Dornauszieher bemerkten. Auch die Werke aus der Attischen Richtung des Phidias sowohl wie des Praxiteles bieten nichts Verwandtes dar: denn finden wir auch leidenschaftlich und individuell bewegte Gestalten, so herrscht doch überall das Streben nach harmonischer Abrundung vor, wie man z. B. an den Niobiden leicht bemerken wird. Etwas unserm Werke Verwandteres haben dagegen die Attalischen Weihgeschenke aus der Pergamenischen Schule — aber doch wieder in wesentlich verschiedener Art: hier hat Leidenschaft alle Glieder gleichsam in ihren Fugen gelöst und Leidenschaft motivirt jede Bewegung. Wie anders dagegen die einfache, nicht von innen, nur durch die körperliche Handlung motivirte Härte unsres Dornausziehers! Auch dort in den Gallierstatuen ist der symmetrische Aufbau durchbrochen, aber um das stürmische innere Pathos zur Anschauung zu bringen. Man vergleiche nur einmal im Einzelnen den sog. sterbenden Fechter mit dem sterbenden Aegineten des Ostgiebels und man wird den ganzen Gegensatz empfinden, der diese ältere Zeit, wo das Ganze der rein körperlichen Bewegung, wo ein wohl abgemessener Typus dieser Bewegung das Ziel war, von jener spätern Kunstweise trennt, wo der Künstler nicht einen Typus, sondern das ganz individuelle, einzelne, immer wechselnde Pathos zur Grundlage nimmt. Der Realismus der hellenistischen Kunst steht in engster Verbindung mit dieser Richtung auf's Individuelle und Besondere. Indessen that die hellenistische Kunst in diesen beiden Momenten, dem Realismus und der veränderten,

auf das innerlich Individuelle zielenden Linienführung nur einen ersten Schritt zu dem in der modernen Kunst Erreichten: die Gallierstatuen sind das erste, wenn auch noch weit entfernte Analogon zur Linienführung eines Michel Angelo. — Von dieser ganzen Entwicklungsreihe steht aber unser Dornauszieher weit ab: nicht individuelle innere Erregung, sondern die Lebendigkeit einer allgemeinen körperlichen Handlung durchbricht die symmetrische Anlage, und hierin gibt es meines Wissens nur Ein Werk, das ihm wirklich nahe steht: es ist der Diskobol des Myron. Denn auch hier haben wir unschöne Härte der Umrisse dem möglichst wahrheitsgetreu und lebendig gefaßten Momente einer körperlichen Aktion zu Liebe. Bestätigt wird diese auf Myron hinleitende Spur dadurch, daß auch in den Metopen des Theseions, die unter Myrons Einfluß stehen, sich Aehnliches findet, z. B. wie der Minotaur den Theseus angreift u. A.

Einmal auf die richtige Bahn geleitet, stimmt nun Alles merkwürdig mit dem Charakter Myronischer Schule überein. Denn wenn in unserm Dornauszieher sich Alles auf den Einen möglichst präzis gefaßten Moment der Handlung konzentrirt und hierin alles Interesse aufgeht — so ist das echt Myronisch, ja eben darin spricht sich das Wesen der Kunst des Myron aus; diesem lebensvollen Herausheben der einen, scharfabgegränzten Handlung zu Liebe zerbricht der Diskobol gleich wie der Dornauszieher die ruhige Symmetrie der Linien. Doch das innere Leben der Seele („animus“ Plin.), der Empfindung blieb der Myronischen Richtung noch fremd: auch der Dornauszieher verräth in dem ruhig edeln, noch etwas alterthümlichen Typus des Kopfes keine Spur von innerer Gemüthserregung. Wenn uns endlich gerade von Myron berichtet wird, daß er bei sonstiger freier Vollendung des Körpers in der Bildung des Haares noch

der alt ſchematiſchen Behandlung folgte (der rudis antiquitas wie bei Plinius etwas ſtark von dem einſeitig Lyſippiſchen Standpunkt geſagt wird, eine Vernachläſſigung folgt daraus auch nur von dieſem Standpunkte des Realismus, dem die ſchematiſche Sorgfalt der antiquitas als Vernachläſſigung der Naturwahrheit erſchien), ſo ſtimmt auch dies mit dem Dornauszieher in auffallender Weiſe überein. Monumentale Analogieen für das Einzelne können wir leider hier nicht beiziehen, denn keine Statue jener Uebergangszeit ſtellt uns eben ſolches langes Lockenhaar dar, und was von Myroniſchen Werken erhalten iſt, ſind auch nur Kopien, die natürlich für alles Detail eine ſehr unzuverläſſige Grundlage bilden, indem gerade gewiſſe alterthümliche Spuren im Haar oder Geſichtsausdruck ſehr leicht verwiſcht werden konnten. — Zu jenen ſämmtlich auf Myron weiſenden Punkten kömmt nun endlich, daß von den Schulen des 5. Jahrhunderts außer der Polykletiſchen, die wir ſchon früher abwieſen, nur die Myroniſche ſich unſres Wiſſens in der Genrebildung hervorthat, und daß uns gerade von ihr einige der bedeutendſten Genreſtücke bekannt ſind, die auf eine umfangreiche Beſchäftigung eben mit dieſem Zweige ſchließen laſſen. Und dieſe Werke ſtellten Knaben dar — wie unſer Dornauszieher. Allerdings betrachteten wir jene als Weihgeſchenke, die eine beſtimmte Beziehung hatten. Es waren Knaben mit Weihwaſſerbecken und am Räucheraltar, alſo im heiligen Tempeldienſte beſchäftigt. Nun wiſſen wir freilich nicht, ob auch unſer Dornauszieher ein ſolches Weihgeſchenk war, aber es wird Niemand behaupten wollen, daß dies unmöglich ſei; ja das Motiv enthält vielleicht ſelbſt einen beſtimmten Bezug: man durfte einen heiligen Bezirk bekanntlich nur mit entblößten Füßen betreten; ein Knabe im Dienſte des Tempels konnte ſich alſo ſehr oft etwas in die Fußſohle treten, das er

sich wieder herausziehen mußte. Sollte also ein solcher Knabe dargestellt werden, was bezeugtermaßen gerade von der Myronischen Schule mehrmals geschah, lag es nicht nahe, einmal einen — Dornauszieher zu bilden? — So würde sich unsere Statue ganz an jene Knaben des Lykios anschließen, die ebenfalls ohne eine bestimmte Person darzustellen, doch einen engbegränzten Kreis, nemlich im Tempel dienende Knaben durch einen Repräsentanten vergegenwärtigen. Als Weihgeschenk an eine Gottheit wird dieser Eigenthum letzterer und erhält dadurch eine individuelle Bedeutung, die jenem strengen Wesen des Genres, wie es aber nach unsern Ausführungen wahrscheinlich erst durch Polyklet aufkam, noch nicht entspricht[99]).

Um nun das gewonnene Resultat zusammenzufassen, so haben wir im Dornauszieher das originale Werk eines Künstlers, der etwa ein Zeitgenosse des Myron oder seiner nächsten Nachfolger, wie diese noch in einigen Punkten am Archaischen hängend, von der Myronischen Schule direkt beeinflußt wurde[100]).

In den beiden Statuen, dem Kinde mit der Gans und dem Dornauszieher erkennen wir also die Repräsentanten der beiden Hauptepochen griechischer Genrebildnerei, ja sie charakterisiren auf's deutlichste zwei geistig so verschiedene Kulturperioden wie die vor- und die nachalexandrinische. Beides aber sind Werke ersten Rangs und nicht umsonst von jeher so bewundert. Das moderne Genre, das wohl nur Weniges ihnen an die Seite stellen kann, hat keine zwei so ganz verschiedenen charakteristischen Epochen aufzuweisen; es basirt vielmehr von Anfang an auf jenen Bedingungen, die das helleniſtische Genre hervorriefen. Und wie in jeder andern Beziehung, so hat sich auch hier der Hellenismus dem Modernen vielfach angenähert.

Aber dennoch bleiben wesentliche Verschiedenheiten genug; denn trotz mancher Anläufe konnte der Realismus im antiken Genre doch nie sich zu einer solchen Stärke entwickeln, wie dies in dem modernen geschah; die idealanmuthige Richtung blieb hier immer ein starkes Gegengewicht, um jenen zurückzuhalten. Ebenso wenig kennt das antike Genre jene eminente Steigerung des Individuellen, durch welche die moderne Kunst fast jeden beliebigen Moment des Lebens, wenn sie nur eine scharfe Charakteristik damit zu verbinden weiß, zum interessanten Gegenstande erheben kann. Bei den Alten blieb es wohl immer bei dem entweder durch die Handlung an und für sich oder durch den Stand hervorgerufenen Interesse. Deshalb konnte weder Genre noch Landschaft den Umfang und die Bedeutung erreichen, die sie namentlich heutzutage inne haben. Jeder kleinste individuellste, besonderste Moment kann in unsrer Kunst Reiz gewinnen. Bei den Griechen war eine allgemeine Beziehung zu jedem Beschauer nöthig, und nicht jeder Moment des Seins als besondrer Zustand war ihm genug, sondern nur insofern Handlung und Charakter daran hervortraten: die Griechen befriedigt nur, wie Schiller richtig sagt, „das Lebendige und Freie, nur Charakter, Handlungen, Schicksale und Sitten." Dennoch würde eine genauere Vergleichung des antiken Genres mit dem modernen auch manche Analogien ergeben, die eben im Wesen der Gattung liegen. So entwickelt sich z. B. auch das moderne Genre zuerst in kleinen Bildchen, die keinen Anspruch auf monumentale Geltung haben, in Handzeichnungen oder Holzschnitten und namentlich in rein dekorativen Arbeiten, bis es sich die höheren Bereiche der Kunst erobert. Ferner trifft die Zeit des ersten bedeutenden Auftretens beim modernen, wie beim antik-helleniſtischen Genre zusammen mit der Zeit des um sich greifenden Rea-

lismus, hier wie dort in die Zeit, wo alles Göttliche vermenschlicht ward und wo die momentane Empfindung den Ausdruck idealer Typen überwiegt — man vergleiche nur Madonnen Rafaels mit denen Murillo's, der zugleich einer der ersten Hauptvertreter des Genres ist —, hier wie dort in die Zeit der sich entwickelnden Kabinetsmalerei. Aber all diese Analogien gelten nur für das Helleniſtiſche Genre, nirgends finden wir etwas, das jenen voralexandriniſchen idealen Werken gleich käme. Das Moment der Sehnſucht oder des Realismus ſind die das moderne Genre ſofort beſtimmenden Faktoren. Einzig und unerreicht ſteht alſo auch im Gebiete des Genres jene unverfälſchte griechiſche Kunſt vor Alexander da. Sie ergreift ein Motiv unſres menſchlichen Seins und ſchafft und geſtaltet es zum Ideale und Typus menſchlicher Bewegung und Handlung oder menſchlicher Schönheit; ſie vergöttert das Menſchliche, die Baſis aller helleniſchen Kunſt auch im niederen Gebiete des Genres; wegwerfend alles Zufällige der Wirklichkeit ſtellt ſie nur das Weſentliche dar, und abweiſend Alles, das nicht zur reinen zweckloſen Darſtellung gehörig, behauptet ſie jene bewunderte Höhe, von der ſie, ewig unerreichtem, leuchtendem Geſtirne gleich, erquickend auf uns Epigonen niederglänzt.

# Anmerkungen.

1) Ueber alles hieher Gehörige findet man reichhaltige Nachweise bei Stephani, Compte rendu de la commiss. archéol. à St. Pétersbourg pour l'année 1863, p. 17ff.; 53ff.

2) Vgl. die beste Beschreibung der Composition von Brunn, Beschreibung der Glyptothek Nr. 140.

3) Alle „pueri" und „παῖδες" sind hier natürlich ausgeschlossen und nur die „infantes und παιδία oder νήπιοι" berücksichtigt worden.

4) Geschichte der griechischen Plastik Bd. II², 157 Anm. 168; der Satz „denn die Gänsejungen sind Marmorkopien" will doch offenbar dem Originale jene freie Haarbehandlung absprechen.

5) Nicht Χαλκηδόνιος wie Overbeck, Schriftquellen (SQ) Nr. 1596 angibt, sondern Καλχηδόνιος natürlich wollte Otfr. Müller bei Pausanias lesen, was trotz Schubarts Bedenken sehr wahrscheinlich ist.

6) Compte rendu 1863, 56.

7) Hieher gehören auch jene Schalen aus dem Galassischen Grab (Mus. Gregor 1, 62ff.) mit außermythischen Kriegerzügen.

8) Zuletzt ausführlicher besprochen von Stephani, Compte r. 1867, 69ff.

9) Ihm analog war jedenfalls des Silanion epistates exercens athletas 34, 82: Beides waren offenbar Porträts einer Art von Gymnasiarchen; das eine Mal setzt Plinius Namen und Beschäftigungsart des Standes, das andre Mal nur letzteres.

10) Wenn Urlichs (chrestomath. Plin. p. 321) mehr weiß als die Quellen des Plinius und als Gegenstand die Sieben gegen Theben und obendrein Amphiaraos (als senex) angibt, so ist das ent-

ſchieden unrichtig; denn Amphiaraos wird immer mitgezählt und iſt nichts weniger als ein Greis; unmöglich iſt es, daß nur Eteokles und Polyneikes in der Mitte gekämpft, die übrigen 6 Helden ringsum geſtanden hätten, ohne daß ebenſo viele von der Seite der Thebaner mit ihnen im Kampfe geweſen wären. — Viel eher hätte er vermuthen können, daß die Gruppe der des Hypatodoros und Ariſtogeiton entſprach (Paus. X, 10, 3), d. h. daß die ſieben Helden, unter die natürlich Amphiaraos auch gehört, dargeſtellt waren und zu ihnen als achter Alitherſes kam, über den wir zwar gar nichts Beſtimmtes wiſſen, von dem ſich aber nach Analogie des homeriſchen gleichen Namens (Od. 2, 157ff.) vermuthen ließe, daß auch er ein Seher und Greis war, eine nach dem Typus der homeriſchen geſtaltete Figur der Lokalſage. (Der Sohn des Lelegerkönigs Ankaios Paus. VII, 4, 1 iſt wieder ein anderer Alitherſes).

11) Den „παλαιστής“ des Timainetos erwähnt Pausan. I, 22, 7 nur im Vorbeigehen (παρέντι), d. h. eben ohne die näheren Umſtände, wie Name u. ſ. w. anzugeben.

12) Vgl. den σκιαμαχῶν des Glaukias, der beweiſt, wie früh man ſchon bei dieſen Statuen nach ſolchen charakteriſtiſchen Motiven ſuchte. Daß es überhaupt Sitte war, den Athleten und ſonſtigen artifices diejenige Stellung zu geben, welche ſie bei Erlangung ihres Sieges inne hatten, lernen wir aus Corn. Nepos, Chabr. 1, 3. Wenn hier freilich dieſe Sitte erſt von Chabrias an datirt wird (die Stelle heißt bei Halm: ex quo factum est ut postea athletae ceterique artifices iis statibus in statuis ponendis uterentur, * * cum victoriam essent adepti; die kleine Lücke ſchädigt den Sinn nicht), ſo kann dies Nichts ſein, als eine jener im Alterthum häufigen willkürlichen Anknüpfungen alter Sitten an irgend ein hervorragendes Beiſpiel.

13) Vgl. auch Burſian in Erſch und Grubers Allg. Encyclopädie I, 82, 435; 446.

14) Von Kephiſodot z. B. nennt Plinius philosophos; durch andre Quellen kennen wir den Redner Lykurg und den Dichter Menander als ſeine Werke, ein wohl nicht zufälliges Zuſammentreffen.

15) Plin. 34, 64; die andre venatio mit Hunden (ib. 63) beſtand wohl ebenfalls aus Porträts Vornehmer.

16) Wenn man nemlich Plin. 34, 66 venatorem zu Alexandrum zieht, was das Natürlichſte und Plinius ſonſtiger Aufzählungsart das Entſprechendſte iſt. Interpungirt man jedoch nach Alexandrum, ſo ge-

hört dieſer Jäger eben unter die Klaſſe der übrigen venatores, wie auch Stephani Compte r. 1867, p. 90 annimmt, dem ich auch in der Abweiſung der ſehr mißlichen Annahme Kekulé's (Arch. Ztg. 1865, 15), der hier Meleager ſieht, beiſtimme.

17) Vgl. Helbig, Unterſuchungen über die Campaniſche Wandmalerei S. 276. — Die Statue eines Jägers in München (Glypt. Nr. 156) mit einem leider ergänzten Porträtkopfe gehörte offenbar in dieſe Klaſſe der venatores.

18) S. Brunn, Geſch. der gr. Künſtler 1, 461, wo ſchon der richtige Schluß daraus gezogen wird. — Die in der Kleinkunſt (Broncen, Terrakotten) häufigen Darſtellungen von Opfernden und Betenden ſind auch für Weihgeſchenke zu halten (ſ. Friederichs, Berlins antike Bildwerke II, S. 453ff.), die der Einfachheit wegen nicht eine Individualität, ſondern einen allgemeinen Typus darſtellen. Ebenſo wenig wie aus ihnen darf aus dem Vorkommen von Jägern in der Kleinkunſt auf die Exiſtenz derſelben als „Genre" in der monumentalen Kunſt geſchloſſen werden.

19) Bei Plinius admirantes, das aus dem griechiſchen θαυμάζειν überſetzt ſcheint, das auch anbeten und verehren heißt. Eine mulier des Euphranor war zugleich admirans und adorans, woraus die Zuſammengehörigkeit beider Motive hervorgeht.

20) Die Anſicht, es ſei die Athena Promachos des Phidias (ohne Schlüſſel) hier gemeint, hat Nichts für ſich. Nicht einen ungewöhnlichen, der künſtleriſchen Erſcheinung widerſprechenden Beinamen einer Gottheit, ſondern eine eben jenes Aeußere charakteriſirende Bezeichnung muß man nach allen Analogieen in der cliduchos ſuchen.

21) Verwandt iſt es, wenn die altdeutſche Malerei (ich denke an ein Schongaueriſches Bild in Colmar) in der Scene, wo Chriſtus Adam und Eva aus der Hölle führt, zwar jenen als Greis mit weißem Barte darſtellt, an Eva aber keinerlei Spuren des welkenden Alters andeutet.

22) „Flentes" iſt nicht ſtreng zu nehmen; leicht kann es aus δεδακρυμέναι überſetzt ſein und dies hieße nur „verweinte Frauen, mit Spuren vergoſſener Thränen." So braucht es Pausan. 1, 21, 5 von der Niobe am Sipylus und fügt noch das Attribut κατηφής niedergeſchlagen, wehmüthig hinzu; auch Amaſaeus, der Ueberſetzer des Pauſanias, giebt das δεδακρυμένην einfach mit lacrimantem. Dasſelbe wird Plinius (vielleicht ſchon ſeine Quelle) gethan haben. So verwandeln

sich die „weinenden Matronen" einfach in Frauen ernstwehmüthigen Ausdrucks. In jener Zeit des 4. Jahrh. aber, wo man nach psychologischem Interesse und Hervortreten des Seelenlebens strebte, mochte überhaupt für Porträts ältrer Matronen ein solcher wehmüthiger Ausdruck üblich sein, verbunden etwa mit einer typischen Bewegung, wie dem Nähern einer Hand gegen das Kinn u. dgl. Namentlich mußten Statuen sepulcraler Verwendung zu solchen Motiven einladen. Eine derartige Komposition ist uns ja nach der wahrscheinlichsten Annahme in den bekannten sog. Penelope-Statuen erhalten; sie könnte in obigem Sinne recht wohl flens matrona heißen. — Vollkommen willkürlich ist Urlichs' Ansicht (chrest. Plin. p. 331), Hekuba mit Trojanerinnen seien unter den flentes matronae gemeint.

23) Diese Unterscheidung wie so vieles andere in dieser Schrift Verwerthete verdanke ich meinem verehrten Lehrer Heinrich Brunn.

24) Plinius nennt sie uns von: Kalamis (auf eine seiner Quadrigen setzte Praxiteles einen neuen Lenker), von Aristides, Schüler des Polyklet, von Euphranor, Lysipp (34,64 quadrigae multorum generum, also nicht blos solche auf das Wettrennen bezügliche), und von Euthykrates; Piston und Tisikrates arbeiten zusammen ein Zweigespann mit einer Frau darauf (wohl die Besitzerin); Aristodem macht (34, 86) bigas cum auriga, der hier besonders erwähnt, aber auch sonst vorauszusetzen ist; Menogenes endlich (sonst unbekannt) quadrigis spectatur (34, 88).

25) Wie Helbig a. a. O. 306 ff. trefflich nachweist. Daselbst sind auch die übrigen Kühe und Stiere angeführt; hinzuzufügen wäre etwa als interessant das βοίδιόν τι χαλκοῦν als Weihgeschenk der Hetäre Kottina in Lakedämon, worüber Polemon bei Athenae. 13, p. 574C berichtet.

26) Obwohl Overbeck Plastik 1, 330 den Knaben des Lykios das älteste plastische Genrebild nennt, erwähnt er doch S. 119 unser Werk als das erste Gattungsbild und die erste Statue aus menschlichem Kreise, die nicht Porträt war. (Indeß jene Werke des Dionysios, Ageladas, Kanachos u. s. f. sind mindestens gleichzeitig.) — Wollte Jemand hinter unsrer Hydrophore etwa eine Nymphe suchen, so wäre einerseits die Nichterwähnung bei Plutarch sehr auffällig, andrerseits konnte man kaum eine Wasser spendende Nymphe als Wasser Tragende, d. h. Holende bezeichnen (man vgl. Damophon's Nymphendarstellung Paus. 8, 31, 4.).

27) Ohne bestimmte Kennzeichen war auch die wahrscheinlich archaische Eberjagd bei Paus. 1, 27, 7.

28) Gesammelt von O. Jahn, Berichte der sächsischen Gesellsch. 1867.

29) Von einem παῖς ἀναδούμενος τὴν κεφαλήν scheint Pausanias selbst (6, 4, 5) den Namen nicht gewußt zu haben; doch bezeichnet er ihn indirekt als Porträt, indem er sagt, er kenne sonst kein Porträt von Phidias — wieder ein Beweis, daß dergleichen Motive in der Regel dem Porträtfache angehörten.

30) Zwar ist bei Plinius überliefert, daß Myron „pristas" gemacht habe, die, wie man mit Petersen (Arch. Ztg. 1865, 91) annehmen muß, nur als „Säger" gedeutet werden können; aber das Werk stünde so vereinzelt da, daß doch ein Irrthum bei Plinius obwalten könnte. Indeß unmöglich scheinen mir die Säger nicht; nur muß man sie sich natürlich in jener Zeit als Anathem denken, etwa an Athena Ergane, die ja auch das Zimmermannshandwerk beschützte. Auch daß die Darstellung einem so niedern Kreise entnommen ist, dürfte im Hinblick auf des Styppax und Lykios Feueranblaser — eine ebenfalls niedere Beschäftigung — kaum mit Recht eingewendet werden. Die Mögichkeit einer sichern Entscheidung müssen wir jedoch noch von der Zukunft erwarten.

31) Sofern wir nemlich, was das wahrscheinlichste ist, bei Plin. 34, 79 den suffitor mit dem sufflans languidos ignes identifiziren.

32) Die Vermuthung Blümners (Arch. Ztg. 1870, 55), daß der Phrixos bei Paus. 1, 24, 2, der sich auch sonst schon Manches hat gefallen lassen müssen (s. Anm. 37) mit dem puer sufflans languidos ignes bei Plinius identisch, ja mit den darauf genannten Argonauten zu einer Gruppe verbunden gewesen sei, ist gewiß eine sehr unglückliche zu nennen. Phrixos Stellung braucht keineswegs unbelebt gewesen zu sein; das Feuer aber selbst anzublasen, wäre für die Statue eines Heros jedenfalls unpassend, wo nicht unmöglich. Mit welchem Rechte aber nimmt Bl. an, Pausanias habe das Werk nur flüchtig betrachtet? Pausanias, der an dieser Stelle es sogar der Mühe werth hält, eine eigene Vermuthung über den Gott, dem wohl Phrixos opfern möge, auszusprechen! Und Pausanias soll dergestalt blind gewesen sein, daß er von einem Menschen, der erlöschendes Feuer anbläst, habe sagen können: er schaut auf die brennenden Schenkelstücke, die er eben ausgeschnitten! — Die

Idee einer Gruppe des opfernden Phrixos mit den Argonauten entbehrt natürlich ebenso jeglichen Anhalts, wie sie innerlich unwahrscheinlich ist.

33) In der Scheidung der beiden Werke stimme ich Overbeck, Plastik $1^3$, 393 A. 88 bei.

34) Ihn für einen Mann zu halten, weil er nicht puer genannt wird, sehe ich keinen Grund ein; das carus Pericli scheint eher auf jugendliches Alter zu deuten.

35) Jedenfalls ist es ganz unmöglich, mit Overbeck (Plastik 1, 333) an das monumentale statuarische Genrebild eines sterbenden Verwundeten zu denken. Die frühere Vermuthung, daß er mit dem Diitrephes identisch, läßt sich durch verschiedne Punkte befestigen. In jedem Falle aber war das Werk ein Porträt.

36) Die „plerique" urtheilten so; Overbeck, Plastik 1, 345 scheint das — auch nicht „gelegentlich", sondern bei der Behandlung Polyklets vorgetragene — Urtheil dem Plinius selbst zuzuschreiben.

37) Die Unwahrscheinlichkeit des Bezuges einer Inschrift hierauf (s. Overbeck SQ. 998) hat Stephani (Compte r. 1866, 140; 1869, 112) gezeigt. Aber auch sonst ist die gewöhnliche Identifizirung mit dem von Pausanias gesehenen Phrixos (die Overbeck Pl. 1, 357 als vollkommen sicher annimmt) schlecht begründet, indem es zunächst schon sehr auffallend wäre, wenn ein Genosse Polyklets auf die Akropolis in Athen gearbeitet und Pausanias dies nicht einmal erwähnt haben sollte. Ferner aber kann die Annahme zu ergänzender mythologischer Namen bei Plinius nur mit größter Vorsicht geschehen; die nächste Analogie und genügende Erklärung bieten aber jene sacrificantes-Porträts. Endlich ist noch zu beachten, daß ein ebenfalls peloponnesischer Zeitgenosse des Naukydes, nemlich Patrokles unter den Darstellern von sacrificantes genannt wird. Ganz analog ist der buthytes (34, 78) des sonst unbekannten Isidot: wie bei dem Werke des Naukydes ist nur das Motiv einer Priesterstatue zu erkennen. Dafür daß Plinius neben den allgemeinen Rubriken von Porträtstatuen auch Einzelwerke derselben Rubriken mit genauerer Bezeichnung des Motivs angibt, ist ein zweites Beispiel der „digitis computans" des Eubulides (34, 88), denn offenbar bezeichnet er nur genauer eines der Motive der „philosophi." Dasselbe Verhältniß waltet zwischen einem „destringens se" und den „athletae" ob.

38) Sehr unwahrscheinlich ist mir, daß alle die bei Plinius 36,

23 genannten Werke im Besitze des Asinius Pollio ursprünglich eine Gruppe gebildet haben sollten.

39) Etwas Mythisches anzunehmen, ist gar kein Grund vorhanden; ungleich näher läge es, auch hier (vgl. Anm. 43) an Grabmonumente zu denken, wo ähnliche Motive ja gewöhnlich sind; indeß ist auch dies nicht nöthig. — Verwandter Natur müssen die adornantes se feminae von Apellas gewesen sein (denn dies, nicht adorantes ist die richtige von Detlefsen aufgenommene Lesart bei Plinius 34, 86). Wegen dieser Werke möchte ich den Künstler lieber erst von ol. 100 an arbeiten lassen, als schon von ol. 90 (vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler 1, 287); Kyniska konnte ja die jüngere Schwester des Agesilaos sein und das betr. Denkmal längre Zeit nach dem Siege aufgestellt werden.

40) Der Ausdruck ὕδρυσεν bei Kallistrat scheint dies zu bestätigen (vgl. Anm. 29).

41) Pausan. X, 15, 1, — Overbeck SQ 1269 ff.

42) Pausan. IX, 27, 5. — SQ 1246, 1251.

43) An der Rohheit der Komposition mit Recht Anstoß nehmend, vermutheten Friederichs (Praxiteles S. 56) und Helbig (Fleckeisens Jahrbücher 1867, 659 Anm.) Personifikationen. Indeß die ganze Gegenüberstellung ist ohne Analogie in jener Zeit und scheint mir lediglich den Epigrammen, auf die ja die ganze Stelle mit Sicherheit weist, zu entstammen, ähnlich wie dies z. B. bei dem viriliter puer und molliter juvenis des Polyklet der Fall zu sein scheint (vgl Dilthey im Rhein. Mus. 1871, 290.). Gewiß nicht ohne Grund war aber die Ansicht im Alterthum, daß die Buhlerin Phryne sei. Dabei ist zu beachten, daß keine der zwei in Thespiä und Delphi befindlichen Phrynestatuen bei Plinius erwähnt wird. Die flens matrona ferner war gewiß dasselbe wie die von Sthennis, also, wie wir oben sahen, die Statue einer wehmüthigen Frau, wol für ein Grab; daß Praxiteles eben solche Werke machte, zeigt der Krieger neben seinem Roß als Grabmonument (ἐπίθημα des τάφος nennt ihn Paus. I, 2, 3, also Statue). — Beide ursprünglich getrennten Werke wurden dann in Epigrammen (vielleicht auch in Kopien) gern gegenübergestellt, als Typen zweier Gegensätze.

44) Zwar müßten nach der sonstigen Aufzählungsweise des Plinius 34, 79 der mango und der puer getrennte Werke sein wegen des ebenfalls asyndetisch vorher angeführten Apollo diadematus; doch sachlich berechtigt ist die gewöhnliche Zusammenfassung derselben zu einer Gruppe;

nur muß man dann entweder zu puerum ein verbindendes et (que ac) hinzuconjiciren, oder, was mir wahrscheinlicher, eine Ungenauigkeit des Plinius annehmen, der die Kürze seines Excerpts beim Verarbeiten aus Flüchtigkeit misverstand.

45) Stephani Compte rendu 1868, 82 ff.

46) Compte rendu 1869 t. III, 12 ff. — Die treffliche Gruppe eines Pädagogen und seines Schutzbefohlenen ib. t. II. 2 hat etwas dem Werke des Leochares wie wir es uns denken, geistig Verwandtes. — Was die trunkne Alte Maronis in Smyrna betrifft, so sind Wustmanns Ausführungen im N. Rhein. Mus. 1867, 22 verkehrt und gänzlich falsch. Benndorf's Bedenken Arch. Ztg. 1868, 78 beruhen auf der nicht zutreffenden Vorstellung, als sei Plinius' Fehler aus den Epigrammen selbst geflossen; diese lehren uns ja weiter Nichts, als daß man unter Μαρωνίς eine berüchtigte alte Trinkerin verstand. Wie nah lag es nun, daß der Künstler (vielleicht auch nur das Publikum) seiner Genrestatue einer betrunkenen Alten von der Art der uns erhaltnen, jenen hiefür typischen Namen beilegte. Μαρωνίς konnte also sehr wohl eine in Smyrna befindliche berühmte Statue heißen und als solche von den Quellen des Plinius beschrieben werden.

47) z. B. Compte r. 1869 t. II, 7. 8; p. 146. — Nicht ins Gebiet des Genres gehören: Der (oder die?) adorans des Boedas, des Sohnes Lysipps; er ist wie die sacrificantes zu beurtheilen; der betende Knabe in Berlin, den man auf ihn zurückgeführt hat, gehört indeß auch nicht „dem Gebiete des rein Genrehaften" an (Overbeck, Plastik II, 115); auch damals erhielten ja Athletenknaben noch oft Statuen (z. B. SQ. 1518 von Daippos) und aus Lysippischer Zeit mag er wohl stammen. — Der senex Thebanus von Tisikrates, von dem sonst nur Porträts genannt werden, war vielleicht auch eines; indeß könnte man auch an Teiresias denken. — Ebensowenig ist die epithyusa des Phanis ein „Genrebild", sondern gehört in die Klasse der opfernden Frauenporträts. — Epigonus, wahrscheinlich erst aus helleniſtischer Zeit, macht (Pl. 34, 88) die Erzstatue eines Trompeters. Da nun an den großen Festspielen auch Trompeter wettkämpften, was namentlich von einem gewissen Herodoros zu Ende des 4. Jhh. berichtet wird, so konnte Epigonus' Statue leicht das Porträt eines solchen Siegers sein. Dasselbe kann von einem Gemälde des Antidotus (Pl. 35, 130) vermuthet werden, von dem außer dem tubicen noch ein luctator und ein

clipeo dimicans, d. h. wohl ein Hoplitodrom genannt werden — lauter gleichartige, auf die Wettkämpfe bezüglichen Werke. — Nach den bisherigen Analogien ist auch Simon's Erzwerk, ein Hund und ein Bogenschütze (Pl. 34, 90) zu beurtheilen; sehr wahrscheinlich gehörte der Hund zum Schützen und wir haben nur wieder eine speziellere Angabe über einen der „venatores", also ein Porträt, aber nicht das eines Griechen natürlich, sondern etwa eines Kreters oder Skythen, für welch' letztere die Griechen ja so viel arbeiteten. Dann kann aber dieser Simon mit dem alten Aegineten gleichen Namens nicht identisch sein. Was das bei Plinius folgende „scopas uterque" betrifft, so sind die beiden bisherigen Erklärungen nicht stichhaltig: das Unbegründete der weit geholten Deutung von scopas als Satyrn in tanzender Bewegung wurde schon von andrer Seite bemerkt; noch weniger kann aber die von Einigen angenommene Conjektur copas zugegeben werden; man stellte sich darunter schmucke Kellnerinnen vor, die nicht nur Stratonikos, sondern in merkwürdiger Uebereinstimmung auch der ebenfalls mit S beginnende Simon reihenweise fabrizirt haben soll! Solches konnte man dem antiken Genre zutrauen! — Ueberdies ist copae ein ganz römisches Wort wie Begriff, für den das griechische Original, das aber schwerlich existirt, erst nachgewiesen werden müßte. — Offenbar steckt die Korruptel in uterque; Scopas der Künstlername, der ja in die alphabetische Aufzählung trefflich paßt, ist beizubehalten; man könnte zwar den berühmten Marmorkünstler näher bezeichnet wünschen, aber nothwendig ist bei der inconsequenten Art eines Compilators wie Plinius ein solcher Zusatz nicht. Da in diesem alphabetischen Kataloge immer der Künstlername vor das Werk gesetzt wird, so vermuthe ich in uterque eine von Skopas gebildete Gattung von Gegenständen. Ist utrarios zu lesen? d. h. Schlauchträger, ἀσκοφόρους, Satyrn oder Silene mit Schlauch, wie wir sie aus Monumenten der jüngern Attischen Schule so zahlreich kennen? —

48) Wenn Stephani neuerdings (Compte r. 1870/71, S. 99; vgl. Mélanges Gréco-Romains tome III, p. 398) mit Zuversicht behauptet, er sei nur eine statuarische Nachbildung des Gemäldes des Protogenes, so ist das recht wohl möglich, indem das Motiv desselben jedenfalls sehr ähnlich war. Auch daß noch Protogenes in wesentlich Praxitelischem Geiste dies Werk geschaffen habe, wäre in dieser Zeit der Uebergänge und der sich durchkreuzenden Richtungen nichts Auffallendes.

49) Wie stark die Neigung, die Idealität antiker Statuen in mo-

mentane Situation aufzulösen, leider oft noch ist, zeigt z. B. die Auseinandersetzung über die „Idee" der Athena Parthenos bei Overbeck, Plastik I, 225.

50) Von Stephani im Compte r. 1870/71, 69 ff.

51) Paus. 1, 8, 4. Nicht unmöglich wäre, was Overbeck, SQ. 1306 vermuthet, daß er mit dem Apollo diadematus (Plin.) des Leochares identisch; ein Hinneigung zu Lysippischer Auffassung scheint im „mango" vorzuliegen, auch arbeiteten beide Künstler zusammen gemeinsam (an der Alexanderjagd).

52) z. B. dem Alexander bei Clarac musée de sculpt. 264, 2100, dem Herakles ebda 301, 1968; 785, 1966; auch am bogenspannenden Eros. — Auch der ein Bein aufstellende Alexander in München (Glypt. Nr. 153) zeugt von dem Streben nach momentan bewegter Fassung in Lysippischer Weise. — Aus all diesen und den im Texte angeführten Thatsachen erhellt, daß ich der Behauptung E. Petersens (Pheidias S. 418), Lysipps Götter seien äußerlich ruhiger gewesen, als die des Praxiteles, nicht beipflichten kann.

53) Nach Analogie des bei den Bildhauern Bemerkten verweise ich, hier allerdings mit geringerer Sicherheit, Folgendes aus dem Gebiete des Genres in das des Porträts: zunächst die Athleten bei Plinius, von Zeuxis, Eupompos, Antidotos (vgl. Anm. 47), Protogenes und Tauriskos; auch die Fackelläufer in Elis von Pyrrhon gehören hieher, von denen Antigonos der Karystier bei Diog. L. 9, 61 berichtet. Einmal nennt uns Plinius (35, 138) ein solches Athletenporträt namentlich, nemlich den Dioxippos von Alkimachos aus Alexanders Zeit. — Auch Priesterporträts wurden gemalt, wie wir dies von dem Maler Ismenias bestimmt wissen. So werden wohl auch manche der bei Plinius allgemein angeführten Priester oder Betenden Porträts gewesen sein: so der sacerdos adorans des Apollodor, des Parrhasios sacerdos adstante puero, vielleicht auch Aristides' supplicans paene cum voce. — Daß die anus der Jaia in grandi tabula (35, 147) ein Porträt war, beweist der Zusammenhang (imagines mulierum = Frauenporträts wie gleich § 148 imaginum pictores = Porträtmaler). — Eine Art von Familien- oder Geschlechterbilder, natürlich Porträts, scheinen folgende gewesen zu sein (vgl. Urlichs chrestom. Plin. p. 353): des Pamphilos cognatio, Timomachos' cognatio nobilium, Athenions frequentia quam vocavere syngenicon, Dinias' syngenicon und endlich Koinos'

stemmata. Gewiß gehörte derselben Gattung die von Pausias sowohl als von seinem Schüler Aristolaos (Pl. 35, 127. 137) erwähnte boum immolatio an, ein Stammes-, Geschlechts- oder Familienopfer. Die Bezeichnung συγγενικόν (sc. ἱερόν) gibt den Gesammtinhalt, den Titel des Bildes ohne Rücksicht auf die Darstellungsart an, „boum immolatio" das hervorragendste künstlerische Motiv. Bezeichnend ist, daß gerade vorwiegend die Sikyonische Schule, Pamphilos, Pausias, Aristolaos, solche des Schwunges und der Phantasie ermangelnden Werke schafft. (Auch Athenion als Schüler eines unbekannten Meisters aus Korinth wird von der benachbarten Sikyonischen Schule beeinflußt worden sein.) — Mit diesen Familien- oder Geschlechterbildern, die seit Mitte des 4. Jhh., d. h. seit dem Aufblühen der Porträtkunst, in der alten Malerei auftreten, läßt sich vielleicht nicht unpassend der namentlich im 17. Jhh. in den Niederlanden häufige Gebrauch vergleichen, nach dem man sich korporationsweise porträtiren ließ, sei es nun beim Mahle oder beim Rathe oder sonst in einer der betr. Körperschaft entsprechenden Situation. — Schließlich waren noch folgende Gemälde bei Plinius wahrscheinliche Porträts: der navarchus des Parrhasios, vielleicht seine Thrakische Amme, der Tragöde des Aristides (vgl. den Gorgosthenes des Apelles); der Greis desselben, einen Knaben in der Leier unterweisend (vgl. des Philochares Greis mit Sohn) und der Greis der Kalypso; die amica von Habron endlich war ein Hetärenporträt, wie sie in spätrer Zeit zahlreich waren (vgl. die Bilder der Leontion, die „Pornographen"); die allgemeine Lesart der Hdsch. amicam an unsrer Stelle (35, 141) ist daher nicht zu verwerfen oder Amicitiam dafür einzusetzen, das man wegen des folgenden et Concordiam conjicirte; Ὁμονοία allerdings war Göttin mit Tempel und Altären, von einer Φιλία ist uns dies aber nicht bekannt (nur eine Nymphe heißt so Diod. Sic. 5, 52).

54) In der Identifizirung des bei Plinius aus Dekulo genannten archigallus mit dem Megabyzus bei Tzetzes stimme ich Bursian Allg. Enc. I, 82, 470 bei; erstre ist nur eine misverständliche latinisirte Bezeichnung.

55) Dasselbe von Aelian. var. hist. II, 44 ausführlich beschriebne Bild führt auch Plinius 35, 144 als „erumpentem" auf, was mit Benndorf, dem Detleffsen folgt, statt des verderbten emungentem herzustellen ist; nach Gewohnheit begnügt sich Plinius das Motiv anzugeben.

56) Vgl. über ihn neueſtens Brunn in Meyers Künſtlerlexicon II, 252.

57) Plin. 35, 78 Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis. Ich glaube Förſters Bedenken (Arch. Ztg. 1874, 89) zurückweiſen und Brunns Vermuthung von der Identität der Semiramis und nova nupta als höchſt wahrſcheinlich bezeichnen zu dürfen. Es iſt nemlich klar, daß das ganz abſtrakte Semiramis ... apiscens nur der rein gegenſtändliche ſtoffliche Titel eines Gemäldes ſein kann, der uns von der künſtleriſchen Darſtellung ſelbſt auch nicht einmal eine Ahnung gewährt und deshalb die folgende Erklärung geradezu verlangt; dieſe zeigt uns nun, wie jenes apisci der Königswürde dargeſtellt war, nemlich durch die Hochzeit, wie es denn bei Semiramis kaum anders möglich war. Ihre ſchlagende Analogie erhält die Stelle durch 35, 136 cognatio nobilium, palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem alterum sedentem. Wie oben kommt zuerſt der Titel des Bildes, der bloße Stoff, dem aſyndetiſch als Erklärung die künſtleriſche Geſtaltung angeſchloſſen wird. Die Deutung der aſyndetiſch angeſchloſſenen Worte als epexegetiſch zum Vorhergehenden wird in beiden Fällen dadurch ermöglicht, daß ſie das Ende der Aufzählung der Werke bilden und kein neues aſyndetiſches Glied mehr folgt; denn wäre letzteres der Fall, ſo müßten verſchiedne Werke angenommen werden.

58) Für die Art der Behandlung kann an die treffliche Bronze-Statuette eines Kranken erinnert werden (Revue arch. 1844 t. 13; Michaelis, Arch. Ztg. 1874, 60), die Anathem eines Beſtimmten war.

59) Vgl. über dasſelbe Brunn in Meyers Künſtlerlexikon II, 169.

60) Ihre hiſtoriſche Stellung ſcheint mir Förſter Arch. Ztg. 1874, 90ff. richtig beſtimmt zu haben. Die Annahme zweier Göttinnen jedoch ſcheint mir nicht nothwendig.

61) S. Jahn, Darſtellungen griechiſcher Dichter t. 3—7.

62) S. Stephani Compte r. 1868, 131ff.

63) Z. B. Gerhard, Auserl. Vas. 4, 327 Peleus auf der Hirſchjagd; Müller-Wieſeler D. a. K. 1, 217 Tydeus, Theſeus u. ſ. w. — — Auch auf metallenen Bechern waren Jagddarſtellungen beliebt: wir wiſſen, daß des Akragas, eines berühmten Cälators „venatio in scyphis magnam famam habuit.“ „In scyphis“, weil man gewöhnlich ein Paar von Bechern (bei Schalen iſt es anders) mit der gleichen Darſtellung verſehen zu haben ſcheint. Mys macht quattuor paria;

gewöhnlich wird von zwei Bechern zusammen gesprochen: Pl. 33, 147 duos scyphos Mentoris manu; 34, 47 duo pocula Calamidis manu. Zopyrus stellt (33, 156) Areopagitas et judicium Orestis in duobus scyphis dar. Es ist, abgesehen von dem Widerspruche mit dem Wortlaute bei Plinius, auch künstlerisch ganz unmöglich mit Urlichs chrest. Plin. p. 301 hier anzunehmen, auf dem einen Becher sei die Verhandlung, auf dem andern die Lossprechung vorgestellt gewesen. Offenbar war es nur Eine Darstellung, das Gericht des Orest vor dem Areopag, wie Plinius' Worte deutlich sagen, und dies eine Bild befand sich auf den beiden Gegenstücken, wie es bei der venatio des Akragas ebenso der Fall war. Die Zeit des letzteren Künstlers ist wegen der Kentauren mit Bakchantinnen in die Alexandrinische Epoche herabzurücken. Die angebliche chronologische Anordnung der Toreuten bei Plinius ist überhaupt unhaltbar.

64) Auch mythologische, ohne daß der Typus nach der Sage gestaltet wäre, z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. 3, 188.

65) S. Benndorf, griech. Vasenbilder t. 14ff.

66) S. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. 1854, S. 249; Heydemann, Griech. Vasenb. t. 12, 1—10, Hilfst. 3—8. Compte r. 1863, II; 1868, IV.

67) S. besonders Antiquités du Bosphore t. 64; 70; 72; 73. Compte rendu 1859, 3. 4; 1863, 1; 1868, 3. Diese Werke reihen sich hier wohl am besten ein. Die bevorstehende Sammlung aller Terrakotten wird wohl über ihre historische Stellung sichereres Licht verbreiten, wodurch sie erst für die Geschichte des Genres ein wichtiges, freilich wegen des verschiedenen Standpunkts der Klein- und Großkunst nicht zu überschätzendes, Material würden.

68) Elite céramographique 4, 17. 18.

69) Ueber alle diese hier nur angedeuteten Punkte s. meinen „Eros in der Vasenmalerei" S. 28; 48; 77ff.

70) Durch Feinheit und Schärfe des Ausdrucks versteht er dies noch nicht zu erreichen, weshalb er zu Personifikationen (Credulitas und Dolus, wohl durch Inschriften bezeichnet nach damaliger Sitte) seine Zuflucht nimmt; diese stellt er ganz nach Art der Vasen neben die Personen, deren innern Charakter sie bezeichnen sollen. Mit Unrecht setzt ihn daher Helbig (Fleckeisens Jahrb. 1867, 663) durchaus in eine Reihe mit Zeuxis und Parrhasios und glaubt manchfaltige psychologische Charak-

teriſtik bei ihm annehmen zu dürfen — er bildet nur den organiſchen Uebergang zu jenen.

71) Ich kann daher Kekulé, Akadem. Kunſtmuſeum zu Bonn S. 42ff. nicht beipflichten; gewiß nicht zutreffend iſt ſeine momentane Faſſung des Hegeſoreliefs, wonach dieſelbe ſich unmittelbar vor dem Tode (auf dem Stuhle?) das Schmuckkäſtchen bringen ließe von der ängſtlichen Dienerin, um das Beſte mit in den Hades zu nehmen. Mir ſcheint der Künſtler nichts Andres haben darſtellen zu wollen als das Sein und Weſen einer ſchönen Frau mit berechtigter weiblicher Eitelkeit, ſo wie der Ariſtion eben nichts als ein braver Soldat, der Mann von Orchomenos ein guter Landwirth iſt u. ſ. f.

72) Vgl. Helbig, Unterſuch. über d. Campan. Wandm. S. 83ff.

73) Bei dem juvenis requiescens desſelben kann man an die in den Campaniſchen Wandbildern ſo zahlreichen genrehaft gefaßten mythologiſchen Geſtalten ruhender oder ſchlafender Jünglinge, wie Ganymed, Narkiſſos und beſonders Endymion und an das eine jener ſchönen Reliefs griechiſcher Erfindung bei Braun erinnern, das einen ſchlafenden jugendlichen Jäger darſtellt, inſofern jener ganze Reliefcyklus auf Vorbilder helleniſtiſcher Malerei zurückzugehen ſcheint. Vgl. noch Anm. 87.

73a) Forchhammer in der Arch. Ztg. 1875 S. 47 hält ihn für einen Verfertiger von Leukomata, übergipsten Tafeln.

74) S. Helbig a. a. O. S. 77ff.

75) Vgl. Helbig a. O. 76; meinen Eros S. 84ff.

76) Vgl. die ſchönen Auseinanderſetzungen bei Helbig a. O. 185ff.

77) S. Helbig a. O. Kapitel 23.

78) S. Helbig a. O. 97.

79) S. Helbig a. O. 187. — Beiſpiele bieten Clarac musée t. 879; 880; 881; 882.

80) S. Clarac t. 742; t. 287, 1755.

81) Dilthey's Vermuthung (Rehin. Muſ. 1871, 300), auch dieſe Gruppe gehöre einer Iliuperſis an, entbehrt aller Wahrſcheinlichkeit.

82) Es ſind acht Statuen, zuſammengeſtellt von Jahn (Sächſiſche Berichte 1848, 45) und Stephani (Compte rendu 1863, p. 55). — — Verwandte Motive finden ſich auch in Terrakotten, ſ. Stephani a. O. Hinzufügen kann man eine Statuette des Münchner Antiquariums Nr. 44, die auch den aufgewendeten Blick zeigt, doch ohne Gans und beide Arme aufgeſtützt. Eine direkte Abhängigkeit von der ſta-

tuarischen Komposition kann indeß nirgends mit Sicherheit angenommen werden.

83) Dieses Werk hätte daher Overbeck, wenn doch einmal vermuthet werden sollte, immerhin mit jenem bei Pausanias genannten „sitzenden Kinde" des Boethos identifiziren können, nimmermehr aber den Dornauszieher, gegen den ja schon rein sprachlich die Bezeichnung παιδίον bei Pausanias spricht, denn ihn würde er παῖς genannt haben.

84) S. die Zusammenstellung bei Stephani CR. 1863, 53 Anm. 6; p. 54 A. 1 und 4. — Die bei Stephani erwähnte Statue Clarac 878, 2231 gehört einem Typus an, von dem noch ib. 876, 2236 A.; 878, 2239 zu bemerken sind: sie haben ein kurzes Gewand, das an der l. Seite etwas heraufgenommen wird durch den l. Arm, der ursprünglich wohl immer einen Vogel andrückte.

85) S. Clarac 875, 2234; 677, 1577; 881, 2243. — Ich begnüge mich hier nur auf die Hauptgruppen hinzuweisen; doch wäre eine genauere Behandlung der so vernachlässigten Kinderstatuen sehr wünschenswerth. Es müßten dabei aber auch die göttlichen Kinder herangezogen werden, und vor allen Eros, der schon theilweise auf den kleinen Kindervasen, und in den späteren Terrakotten in ganz denselben Motiven dargestellt wird wie die menschlichen Kinder.

86) S. Clarac 884, 2259, 2252.

87) Clarac t. 875; 882, 2247 D; 879, 2242; 726 H, 1791 C. 781, 1954 (schwerlich Herakles, die Schlangen bezeichnen das Freie, Ländliche?); 644 A, 1459 E (auch Köcher und Bogen modern?); 749 C, 1949 A (durch die Urne als Brunnendekoration bestimmt). — Jünglinge sind der schlafende Ziegenhirt 741, 1784 uud der Fischer 882, 2247 C. — Das Schlafen scheint in statuarischer Kunst erst in der hellenistischen Zeit vorzukommen, wenigstens ragt wohl kein Original der vielen schlafenden Nymphen, Mänaden, Ariadnen, Satyrn, Eroten und Hermaphroditen in ältere Zeit zurück.

88) Vor allem die höchst lebendige Gruppe bei Clarac 880, 2254, deren Stil (nach Brunn) auf die Pergamenische Schule weist. — Ferner ib. 2252; 884, 2255.

89) Clarac 878, 2237 A; 876, 2240 (vgl. die Terrakotte Compte rendu 1868 t. III, 9, wo ein Hündchen nachläuft); 540, 1135; 641, 1454 (der kleine Eros nebst halber Plinthe modern?). — Auch Athletenknaben kommen vor und zwar wohl als Genrestücke; so Cl. 883,

2256 (soll intakt sein); 651, 1483 Sieger wegen des Palmstamms? 349, 2225 A Sieger beim Hahnenkampf.

90) Mit Polyklet hat es auch nicht die entfernteste Verwandtschaft (Overbeck, Plastik 1, 345 möchte es auf ihn zurückführen); schon das von der Schulter sinkende Gewand zeigt die spätre Zeit an; die Gesichtszüge sind porträtartig. — Schwerlich ein Genrebild war die gemalte „puella“ in Eleusis von Eirene (Plin. 35, 147); mit Recht vermuthete man theils eine παῖς ἀφ' ἑστίας, theils eine misverstandne Uebersetzung von Κόρη. — Ungewiß bleiben wir auch über das Werk eines Ktesikles in Samos (Athen. 13, 606a); Athenäus selbst nennt dasselbe nur Πάριον ἄγαλμα, Philemon λίθινον ζῶον, Alexis dagegen λιθίνη κόρη (Overbeck SQ 1372 läßt die beiden Dichterstellen weg); da es bei der betr. Erzählung immer nur darauf ankam, daß es ein steinernes Wesen war, in das sich Einer verliebt, so gab man den eigentlichen Gegenstand gar nicht oder nur ungenügend an. Auch ob die gleich darauf bei Athenäus ib. 606 B aus dem Helladikos des Polemon citirten παῖδες λίθινοι δύο Genrestücke waren, ist ganz ungewiß.

91) Kekulé, das akademische Kunstmuseum zu Bonn Nr. 399 (S. 99).

92) Naturalistische Züge versichert auch Brunn nicht an ihm bemerkt zu haben. — Etwas Andres ist es mit dem betenden Knaben zum Beispiel, wo der Lysippische Einfluß unleugbar ist.

93) Vgl. die eingehenden Untersuchungen von Helbig a. O. S. 7 ff. — Die Annahme einer „vielleicht früheren,“ der Pasitelischen im Wesentlichen analogen Schule schwebt ganz in der Luft und ist an sich wenig wahrscheinlich.

94) Vgl. die feinen Bemerkungen von Kekulé, der Künstler Menelaos S. 32 ff.

95) Vgl. a. O. S. 18 über die Originalität der Gruppe Ludovisi.

96) Sinnlos ist offenbar die Haltung des l. Arms am Mantuaner Apoll von dem Originale des Leier spielenden Gottes beibehalten.

97) Ich halte mich hier an das Wesentliche und das sicher aus Pasiteles' Schule Stammende (von dem Camillus z. B. ist dies keineswegs ausgemacht). Die Gruppe des Menelaos, die, dem eklektischen Charakter der Schule entsprechend, formal eine ganz andre Richtung einschlägt, beweist durch die Art der studirten, matten und unklaren Kom-

position ohne Handlung, daß diese geistige Eigenschaft eben der ganzen Pasitelischen Richtung wesentlich war.

98) Schließlich will ich noch Eines erwähnen, das mir gegen Pasitelische Schule zu sprechen scheint: eine Marmorreplik des Dornausziehers, die demnächst veröffentlicht werden soll, wiederholt zwar das Grundmotiv, ist aber in der Ausführung total verschieden: eine freie, an die Pergamenische Kunst erinnernde realistische Behandlung, besonders im Kopfe, tritt an Stelle der Alterthümlichkeit. Stammt nun das Capitolinische Erzwerk aus Pasiteles' Schule, so sind nur zwei gleich unwahrscheinliche Annahmen möglich: entweder ist der Marmor Kopie; — daß man aber nach Pasiteles und nothwendig bald nach ihm ein Werk seiner Schule seines (alterthümlichen) Charakters und Hauptinteresses beraubt und frei umgestaltet hätte, ist undenkbar. Oder der Marmor ist Original oder steht wenigstens demselben näher — dann widerspricht es aber direkt dem Charakter Pasitelischer Schule, daß sie ein Original der Diadochenperiode in solcher Weise umgestaltet hätte, daß ein Werk von der vollen packenden Einheit, dem zarten unbewußten mit der Komposition verwachsenen Archaismus, wie die Capitolinische Statue ihn zeigt, hätte entstehen können. All diesen Schwierigkeiten entgeht man nur durch unsre Annahme eines Originals des 5. Jhh.', das spätre Umbildungen im Geiste der Zeit erfuhr.

99) Es ist interessant, daß eine Legende der modernen Römer sogar eine historische Persönlichkeit aus unserm Dornauszieher machen will. Man erzählte, ein Hirtenknabe habe durch die schnelle Botschaft vom unvermutheten Heranrücken der Feinde die Stadt gerettet und bei seinem Laufe auf's Capitol einen Dorn nicht geachtet, diesen erst nachher ausgezogen; aus Dankbarkeit habe der Senat ihm eine Statue als Dornauszieher setzen lassen. — Das ganz beziehungslose Genre scheint, wie es dem Charakter der Oeffentlichkeit und Monumentalität nicht entspricht, so überhaupt der Masse des Volkes nicht recht verständlich; dieses sucht überall bestimmten Inhalt und Beziehung auf sich und wo diese nicht vorhanden, da dichtet es sie gerne dem populären Werke an. Daher kennt ja auch die ältere durchaus öffentliche Kunst der Griechen nur das durch eine religiöse Beziehung bestimmte Genre, bis die häufigere private Bestimmung der Werke auch diese Fessel löste.

100) Indem der Dornauszieher entschieden der Attischen Schule zufällt, bietet er durch den Typus seines Schädels, der ganz die von Conze

aufgestellte peloponnesische Bildung zeigt, ein neues Moment gegen jene Theorie.

101) Der Aufsatz Brizio's erschien erst nach Abfassung dieser Schrift; da er sich jedoch wenig mit meinen Gesichtspunkten berührt, so glaubte ich den Text unverändert stehen lassen zu dürfen, um so mehr da Brizio, obwohl auch er ein Werk des 5. Jahrh. erkennt, es dennoch gar nicht einmal versucht, die Ausführungen Kekulés zu widerlegen, ja ihm in einigen Hauptpunkten beistimmt. — Gegen die formale Analyse Br.' wäre wohl Manches einzuwenden; so übertreibt er offenbar eine gewisse Starrheit der l. Hand (p. 65); bei der magern beweglichen Natur der Hand, wo die Finger gerne geschlossen bleiben, und bei der Art ihrer Aufgabe, ihrer Lage, dem Einwirken des Daumens braucht sie nicht nothwendig gekrümmt zu sein. Auch die Einzelgliederung, die Br. ganz vermißt, fehlt nicht; deutlich sind die Glieder jedes Fingers bezeichnet und die Spannung des Muskels zwischen Daumen und Hand ist gelungen, Indeß das Wichtigste, die Vermuthung Br.', daß Kalamis der Künstler unsres Werkes sei, ist ganz unbegründet. Der versuchte Beweis ist ungefähr folgender: auf Attika führe die Magerkeit — ein Satz, den gewiß Niemand zugeben wird; die Magerkeit gehört nicht nur dem Bronzestil der älteren Periode überhaupt an, sondern sie steht hier auch im innigsten Zusammenhange mit dem Charakter der dargestellten Handlung und Stellung: an einem weichen fetten Knaben würde diese energische zusammengebogene Haltung unnatürlich, ja widerlich erscheinen; nur ein magerer kann leicht und ohne Beschwerde diese Bewegung ausführen; der ganze Charakter des Werks, die harte unsymmetrische Haltung hängt also von dieser Magerkeit ab. — Brizio führt nun weiter aus, wie unter den älteren Attischen Künstlern gerade Kalamis (p. 69) sich durch Versatilität des Geistes und Grazie der Bewegungen, ferner durch Reichthum und Manchfaltigkeit der Motive ausgezeichnet habe. Also, wird geschlossen, ist Kalamis Schöpfer unsrer Statue, an der sich eben jene Eigenschaften finden. Es ist klar, wie schwach es mit diesem Beweise bestellt ist. Dazu kömmt, daß all' das über den Reichthum der Motive und Erfindungsgabe Bemerkte nichts Anderm als einem Druckfehler bei Brunn, Gesch. d. grch. Künstler I, 130 Z. 7 v. u. („reicher" statt „weicher") seinen Ursprung dankt. Nur die λεπτότης und χάρις an Kalamis sind überliefert und diese widersprechen eher unsrer Statue: in ihr beobachten wir ja eine starke Härte der Komposition, die nur den

lebendigen Ausdruck der äußern Handlung ſucht, ſtatt daß, wie bei Kalamis vorauszuſetzen, feine, innere, aus der Empfindung ſtrömende Nobleſſe und Anmuth erſtrebt worden wäre. — Wenn Br. zum Schluſſe den Petersburger Epheben bei Conze, Beiträge t. IX vergleicht und als Beweis benutzt, indem er ihn ebenfalls für Kalamideiſch und zwar für einen der betenden Knaben des Meiſters hält, ſo kann hierauf nicht näher eingegangen werden, da jene nur durch eine ungenügende Zeichnung bekannte Statue bis jetzt ein feſtes Urtheil nicht zuläßt; indeß iſt es jedenfalls kein betender Jüngling, denn ſonſt könnte der Kopf unmöglich ſeitwärts nach oben gewendet ſein.

(243)

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm), in Berlin Schönebergerſtr. 17 a.

DEPT OF CLASS
ARCHAEOLOGY
OXFORD